Jacques DUBOIS ● Francis EDELINE ● Jean-Marie KLIN
KENBERG ● Philippe MINGUET ● François PIRE
Hadelin TRINON.

RETORICA FUNDAMENTALĂ ● Teoria generală a figur
lor limbajului ● Metaplasmele ● Metataxele ● Meta
sememele ● Metalogismele ● Observații asupra etosulu
● CĂTRE O RETORICĂ GENERALĂ ● Figuri ale interlo
cutorilor ● Figurile narațiunii

retorică generală

editura univers

INTRODUCERE

Din multiple puncte de vedere cartea de față este de neobișnuit interes. Aserțiunea nu trebuie privită ca un certificat de care volumele de teorie sau de critică se lipsesc bucuros. Dar prin ceea ce-și propune, prin calea urmată, prin echilibrarea îndrăznelii și cumpănirii în demersul critic, prin felul cum reușește să armonizeze un efort de echipă, *Retorica generală* are o pondere notabilă printre tipăriturile de critică și teorie literară sporind de la o săptămînă la alta într-un ritm care poate descuraja pe cel mai sîrguincios și mai binevoitor cititor.

Căutările în toate direcțiile sînt amintite mereu, devin una dintre puținele trăsături comune ultimelor decenii de cercetare literară, pentru teorie și pentru analiza critică. Alternînd atitudinile, trecînd de la satisfacție la scepticism, privirile generale asupra ultimei perioade constată înmulțirea cantității de comentarii ca și diversitatea gesturilor și soluțiilor. În *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil, un general din imperiul habsburgic încearcă să asalteze cultura, să facă ordine în teritoriul acesta anarhic al vieții civile. E descurajat însă de calculul elementar care arată că i-ar fi necesare multe milenii pentru a parcurge în pas regulat cele cîteva milioane de volume ale bibliotecii uriașe unde a pătruns. Fără ingenuitatea generalului Von Stumm, variațiunile mereu reluate despre explozia informațională constată stări similare în publicațiile critice contemporane. Observațiile cu privire la înmulțirea în progresie geometrică a comentariilor sînt însoțite în general de cele referitoare la diversitatea tot mai distonantă, la înmulțirea metodelor ori a modurilor în care se practică cîte o metodă în mare aceeași. Este de remarcat și numărul sporit de texte care restructurează cu ingeniozitate și coeziune internă. Pe lîngă numărul — în mod inevitabil covîrșitor — de compilații și imitații stîngace — este caracteristică anilor noștri această înmulțire a textelor teoretice care construiesc interesant, deși rămîn în divergență totală. Ele sînt urmărite frecvent pentru ingeniozitatea construcției, ca

niște jocuri intelectuale ce atrag fără a convinge. Faptul trebuie raportat și la prezența tot mai insistentă a comentariilor despre comentarii, la un fel de autarhie a teoreticului pe care o semnalează frecvența prefixului „meta" — „metacritică", „metateorie". Reflecția cu privire la literatură tinde să se dispenseze de literatură. Pornite de la intimitatea cu textul — „reîntoarcerea la text" este o formulă aproape unanim acceptată — astfel de demersuri teoretice folosesc textul ca pe un teren de decolare pentru speculații ori ca o ilustrație cînd nu-l pun cu totul în paranteză pentru a se consacra jocului de oglinzi al teoriilor despre teorii.

Cele două riscuri — gratuitatea contactului cu numeroasele formule critice, apreciate după ingeniozitatea construcției și proliferarea metadiscursului — sînt inseparabile. Ele explică de ce constatările cu privire la sporirea cantitativă de informații în domeniul metaliterar se însoțesc adesea de temeri ori de cuvinte sarcastice despre neoalexandrinism, despre fetișizarea comentariului.

Nu e vorba de a înnegri peisajul. Inerția gîndirii și — pur și simplu — incultura, mitul spontaneității și al talentului nealterat de reflecții și de luciditate au stimulat destui detractori siguri de ei ai teoretizărilor. Cele două serii de fapte sînt inseparabile, sînt plusul și minusul aceluiași fenomen. Neo-alexandrinismul este riscul, nu ușor evitabil, al căutării și diversității.

Se simte tot mai mult nevoie nu de Cartea care să propună metoda unică, patentată, infailibilă de cercetare a literaturii și de ierarhizare estetică, ci de cărți care să clădească punți între drumuri ce se ignorează reciproc, și să incite — cu îndrăzneală și cu inevitabile semne de întrebare — la căutarea ulterioară a altor relații. Un asemenea țel își propune *Retorica generală* alcătuită de grupul cercetătorilor belgieni ce și-a luat ca emblemă inițiala elină a metaforei, cea mai populară și mai comentată dintre figurile retorice. Este de notat, în trecere, că retoricienii belgieni tind să detroneze metafora, cel puțin din rolul ei de figură-cheie și îi substituie sinecdoca. Astfel, după cum a remarcat unul din autori, litera „sigma" ar fi fost o emblemă mai potrivită.

Poate că valoarea stimulatoare a *Retoricii generale* a îndemnat editura să ceară un cuvînt introductiv pentru versiunea românească nu unui partizan strict al metodelor de rigori formalizatoare de la care — fără îngustime — dar cu un impresionant aparat de scheme, taxinomii și grafice — se revendică grupul din Liège. Observațiile care urmează aparțin — în termeni uzuali — unui *outsider*, nu practică codul cu sursă mărturisit lingvistică al autorilor și nu încearcă să demonteze cu

aceleași unelte mecanismele propuse. Sînt interesate mai ales de capacitatea de a dialoga a volumului cu obiect în aparență sever delimitat.

Lăsînd la o parte coeficientul modei, pretutindeni greu de evitat și perceptibil mai ales în teritoriile metaliterare, neoretorica reprezintă astăzi resurecția, revalorificarea unei categorii importante de preocupări. Gratuitatea scolastică și măcinarea în gol au acoperit multă vreme ceea ce, după formularea unui stilistician contemporan constituie „stilistica Antichității", *„o știință a stilului"* (P. Guiraud). Alura normativă și excesul de clasificări au provocat o vreme discreditarea unui întreg teritoriu pe care îl redescoperă gîndirea secolului nostru. Istoricul retoricii și al „reabilitării ei în filozofia contemporană" a fost făcut recent cu autoritate într-o carte a lui Vasile Florescu. Sînt de consemnat de asemenea mai multe lucrări remarcabile apărute la noi în ultimii cincisprezece ani, începînd cu *Problemele metaforei* de Tudor Vianu.

De fapt, pornind de la cîteva însemnări ale lui Paul Valéry din *Variétés (Varietăți)* și de la repunerea în funcție a categoriilor retorice — fără construcții teoretice mai ambițioase — în analizele stilistice ale lui Léo Spitzer, se remarcă procesul de reabilitare, desfășurat paralel pentru „arta de a convinge" — cu implicațiile ei logice și epistemologice și pentru „arta de a scrie", cele două fețe greu de disociat ale retoricii. Era firesc ca atenția structuraliștilor să se fixeze asupra acestei paleolingvistici a Antichității, să descopere interesul unor uitate tratate asupra figurilor din secolul al XVIII-lea (Fontanier, Du Marsais), să reinterpreteze din unghiuri noi cîteva figuri fundamentale și să schițeze o clasificare, cum o face Tz. Todorov într-un „Apendice" la volumul *Littérature et signification (Literatură și semnificație)*.

Este de notat că sintezele cu obiect mai larg consacrate atît aspectului „artă a argumentării" cît și celui lingvistico-poetic aparțin cîtorva cercetători belgieni: *Traité de l'argumentation (Tratat asupra argumentației)* al lui Chaim Perelman și L. Olbrechts-Tyteca pentru prima latură și cartea grupului din Liège pentru cea de a doua.

Rezultat al unei activități de echipă, *Retorica generală* are și din acest punct de vedere o fizionomie singulară. Cei șase autori, J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon, care se înfățișează și în carte și în studiile publicate ulterior în această ordine alfabetică neutră, sînt de formație și cu specialități diferite. Sînt „filozofi, filologi, psihologi, esteticieni, ingineri" — cum ne informează Ph. Minguet, estetician notoriu, într-un interviu acordat unei reviste românești. Izbitoare la lectură e sudura care s-a produs și care trădează îndelungate

reveniri asupra problemelor dezbătute şi asupra textului. Astfel, *Retorica generală* e gîndită şi scrisă la antipozii obişnuitelor volume colective, care juxtapun texte structural şi stilistic diferite. Este, din fericire, la fel de departe de scrisul incolor al manualului mediu. Lucrarea aceasta concentrată, manipulînd abstracţii, procedînd adesea aluziv, eliptic, evitînd redundanţa, se distinge tocmai prin mobilitatea gîndirii şi prin vioiciunea, incisivitatea expresiei, fără a trăda variaţii stilistice de la capitol la capitol. Reuşita pe care o reprezintă unificarea fără aplatizări ar merita să solicite atenţia analizei stilistice dacă stilistica s-ar ocupa mai mult de stilul criticilor şi al teoreticienilor, aşa cum a făcut odinioară Spitzer pentru Albert Thibaudet.

Efortul colectiv şi unificat e urmărit cu o rigoare care nu exclude flexibilitatea, nu are iluzia că pune şi mai ales că dezleagă toate întrebările deşi ţelurile vaste sînt exprimate de calificativul inclus în titlu. O sugestie a lui Roman Jakobson reluată şi detaliată sub semnul retoricii de către Roland Barthes — Jakobson o atribuise semioticii — îi îndeamnă pe autori să caute categorii şi concepte aplicabile la teritorii care trec dincolo de literar şi chiar de lingvistic. O altă cercetare a grupului, ulterioară apariţiei volumului, s-a ocupat de titlurile de film. E proiectată şi o retorică a imaginii — „de la pictură la banda desenată". Actualul volum trece însă de la „teoria generală a figurilor limbajului" la examinarea categoriilor de metabole — „Metabola este orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului". — Modificările sînt raportate la neutralitatea stilistică, la „gradul zero" pe care, ca şi alte concepte operatorii — „abaterea" ori „redundanţa" — caută să-l definească capitolul general.

În atîtea direcţii contemporane şi, în primul rînd, cea structuralistă la care aderă grupul, cercetarea postulează un demers critic care să-şi serieze operaţiile, să treacă de la unităţile lingvistice mai modeste la sistemele de complexitate progresivă ale discursului literar. „Critica nu va putea ieşi din reţeaua de relaţii complexe în care s-a închis, decît în clipa în care va renunţa la o bună parte din pretenţiile ei. Chiar dacă opera e o unitate puternic individualizată, nu poate fi oare redusă, într-o primă etapă, la elemente comparabile? Şi omul e unic şi incomparabil, dar cunoaşterea lui nu a progresat decît din ziua în care am acceptat să uităm de individualitatea lui; cine ar mai tăgădui astăzi dreptul la existenţă al citologiei, al osteologiei, al neurologiei?" La aceste întrebări vin în minte răspunsuri care se referă la riscul cunoscut al rămînerii nedefinite la stadiul fragmentar. De asemenea, cu privire

la diferența de puncte de vedere între cunoașterea omului interesată de normalitate, chiar dacă aplică cunoștințele de citologie și osteologie la „abateri", la cazuri clinice și cercetarea literaturii concentrată asupra individualității, recte asupra atipicității, trecînd mai ușor, expediind global „normalitatea" care înseamnă convenționalizarea procedeului, sterilizarea lui estetică. Dar chiar dacă comparația cu perspectiva anatomistului și fiziologului se susține cu greutate, incontestabil este interesul identificării și sistematizării situațiilor lingvistice. Departe de a fi un inventar de definiții și exemple, ceea ce vechile și noile tratate asupra figurilor au făcut-o de multe ori în mod foarte util, dar nu fără contraziceri, *Retorica generală* corelează figurile — este astfel citabilă ingenioasa argumentare asupra metaforei, constituită din două sinecdoce — le examinează la diferite nivele, după cum metabolele modifică continuitatea fonică și grafică a mesajului (metaplasmele), după cum se situează la nivelul semic („metasememele") sau sintactic („metataxele"). În ierarhia domeniilor în care metabolele modifică limbajul, „metalogismele" constituie o categorie ce trece „de la forma pură la conținutul pur", acționînd la nivel logic și în raport cu referentul. E cazul litotei, hiperbolei, eufemismului, alegoriei, ironiei. Fiecare dintre cele patru mari clase se subdivide în sub-clase prin operații substanțiale de suprimare, adjuncție, și, respectiv, operația dublă de suprimare — adjuncție, și prin operații de relaționare-permutare.

Astfel schematizat, demersul retoricienilor ar putea apărea în primul rînd clasificator. Este reproșul pe care i-l aduce o analiză critică a *Retoricii generale,* apărută în *Communications* și semnată de Pierre Kuentz. Ne referim la una dintre reacțiile mai severe pe care le-a trezit volumul, și nu la cele elogioase, pentru că — citite în oglindă, dintr-un alt punct de vedere, — cîteva dintre observațiile critice ale recenzentului pot căpăta semn algebric opus. Pierre Kuentz care pomenește în primele fraze de „aportul" și de „importanța" *Retoricii generale,* „lectură indispensabilă" — reproșează autorilor eclectismul instrumentarului lingvistic manipulat: „Astfel, pot coexista în acest atelier unelte atît de puțin compatibile între ele ca metodele lui Jakobson și ale lui Ullman, ale lui Greimas și Bally, ale lui Riffaterre și Martinet. Osîndind, odată cu eclectismul, „un anumit laxism în practica operațiilor lingvistice", Pierre Kuentz constată lipsa unei baze teoretice în *Retorica generală.* Ponderea pe care o acordă acestei lacune e subliniată de însuși titlul analizei sale critice, titlu oferind o alternativă printr-o interogație: *Retorică generală sau retorică teoretică?* Finalul articolului afirmă net: „lingvistica nu

pare a fi actualmente într-un stadiu de elaborare care să-i permită de a da un răspuns" și desemnează „construirea unei teorii a enunțului" ca o sarcină viitoare. Astfel, întreg domeniul de preocupări neoretorice este pus sub un semn de întrebare, lăsat în suspensie pînă la constituirea „fundamentului teoretic". Pentru a fi anticipat asupra construcției teoretice, *Retorica generală* e acuzată de pozitivism.

Punctul acesta de vedere tinde să spulbere din perspectiva ortodoxiei lingvistice tot ceea ce în teritoriul de tranziție al faptelor de stil ar părea concesie făcută altor tipuri de demers, altor perspective. În trecere, Kuentz califică cercetarea „botezată stilistică" drept „un tip de camuflaj" și previne că revizuirea teoretică riscă „să scoată la iveală fragilitatea noțiunii însăși de literatură".

Cine se plasează în afara acestei asceze lingvistice va prețui tocmai ceea ce implică cîteva dintre pomenitele capete de acuzare. Ni se pare demn de relevat că cercetătorii din Liège nu au încercat să mai adauge un „discurs asupra metodei" la acelea — nenumărate și în totală disonanță — existente, că nu și-au propus să alcătuiască o „teorie generală a retoricii" care ar risca să devină un organism macrocefal, ci o identificare, o sistematizare și o relaționare a figurilor, moment prealabil pentru cercetarea riguroasă a textelor. Descoperitorii pietrei filozofale în domeniul cu granițe și geografie încă foarte incerte al poeticii contemporane sporesc zi de zi. Grupul retoricienilor belgieni a refuzat construcțiile speculative așa cum a refuzat să transforme în rigiditate rigoarea și apartenența mărturisite la demersul poetic de filiație lingvistică. Putem presupune că aici a acționat pozitiv stilul activității de echipă, că orientările și formațiile diferite s-au compensat, au devenit un bun paratăznet împotriva speculațiilor, chiar cu riscul etichetării de neopozitivism. Remarcabil este că urmărind o optimă coeziune și sistematizare, ceea ce se traduce nu numai prin amintitele inovații terminologice și prin abundența de grafice, ci mai ales, prin coerența construcției și concentrarea expunerii, cercetarea păstrează o anumită libertate. Umorul unor formulări nu se reduce doar la glume de universitari, momente de destindere în urmărirea unui text dens, după cum o formulare pe care Kuentz o condamnă ca un simptom de eclectism — „Nu ne vom restrînge sistematic la această terminologie" — nu este doar un gest precaut. Deslușim o atitudine, sublinierea coeficientului inevitabil de ipotetic. Alianța între aspirația spre rigoare și subtextul ipotetic este pretins de conștiința particularității obiectului care este fapt de limbă, dar adesea și greu definisabila, șocanta „literatură".

Ar trebui consemnat şi un alt reproş adus de articolul din „Communications" şi care surprinde. „Tratatul de retorică — scrie Kuentz — operează cu citate, adică cu enunţuri desprinse dintr-un discurs mai vast". Lingvistul francez condamnă procedeul pentru că „se supune decupajului cultural care a constituit aceste citate în locuri comune" şi constată ironic că „exemplele sînt alese dintre textele distinse care reprezintă podoaba conversaţiei cultivate". Prima imputare porneşte de la o confuzie de planuri, cea de a doua e nedreaptă. Trunchierea unui text într-un exemplu ilustrativ e inevitabilă într-o retorică generală. Valoarea şi funcţiile contextuale pot fi explicitate doar în analize de text. Stilistica hulită de comentator a distins mai demult între o direcţie a expresiei — în care s-ar încadra lucrarea grupului belgian, şi una genetică, de cercetare a operelor, în mare, între o direcţie teoretică şi una critică. Procedeul „bucăţilor alese" practicat de manualul lui Fontanier ar fi greoi şi s-ar opune ţelurilor de sistematizare şi selecţionare ale *Retoricii generale*.

„Decupajul" e inevitabil. Gustul, tactul autorilor, termeni la fel de condamnabili din punctul de vedere al metodologiei auster lingvistice ca şi cel de „stilistică" şi în cazul de faţă la fel de inevitabili prezidează la alegerea textelor. *Retorica generală* echilibrează cunoscutul cu puţin cunoscutul, textele cu circulaţie şcolară cu cele mai recente, solicită în primul rînd literatura făcînd cuvenită parte limbajului comun şi unor fapte de ordin sociologic, reclamei, titlurilor de gazetă. Este un mod de a ilustra prin însăşi topografia exemplelor extinderea transliterară a retoricii; de asemenea, existenţa feţei şi a reversului ei, a înnoirii şi a convenţionalizării.

Semnele de întrebare pe care le ridică operaţiile de pionierat întreprinse în *Retorica generală* aparţin teritoriului însuşi, cu incertitudinile şi capcanele lui. Conştienţi de dificultăţi şi semnalîndu-le, autorii au refuzat să se lase opriţi la jumătatea drumului. Astfel sînt punctele obscure cu privire la „gradul zero". Nu vom intra în discuţia care ne depăşeşte şi interesele şi competenţa cu privire la validitatea lingvistică a categoriei. P. Kuentz o neagă, deşi termenul e manipulat curent. Dar la nivelul structurilor mai complexe, la nivelul discursului narativ, „gradul zero" şi abaterea de la starea neutră devin imprecise. Cu obişnuita lor luciditate, retoricienii din Liège constată dificultatea desemnării unui punct de referinţă în raport cu care modurile de organizare narativă să devină abateri retorice. Consideră că „e totuşi posibil să o fixăm (norma n.n.) schematic prin referire la funcţia cognitivă: istoria

științifică a istoricilor (profesioniști), considerată ca un model ideal, poate servi drept referință". Referința e labilă. Istoria specializată și nu cea a manualelor e foarte puțin narativă, organizează faptele grupîndu-le cronologic și cauzal, în proporții care diferă și ele de la autor la autor. Istoria mai veche — și fenomenul se prelungește pînă tîrziu, în secolul al XIX-lea, cu istorici romantici ca Michelet și Bălcescu, ori cu Macaulay — este epicizată, se diferențiază enorm, comportă procedee retorice ușor de identificat. Punctul neutru de referință servind drept „normă" pentru epică nu se lasă descoperit nici pe această cale.

Retorica generală este — ne arată autorii — o primă etapă. Ea urmează a fi completată în curînd cu „o nouă lucrare care va propune un model teoretic al funcționării poemelor pornind de la mecanismul lecturii". Volumul următor ar trebui să completeze ceea ce prima carte schițează în capitolul VI: *Apropierea de fenomenul etosului.* Este chestiunea-cheie a convertirii retoricului în poetic. Autorii *Retoricii...* sînt mereu conștienți că „metabolele nu se disting pe planul operator. Fie că e vorba de exaltarea valorilor (un anumit tip de poezie) sau de distrugerea lor (argoul), că e vorba de a convinge (publicitatea) ori de joc (cuvinte încrucișate) ...aceleași structuri sînt întrebuințate identic." Consecința implicită ar fi situarea diferențelor la nivelul configurației unice, irepetabile a operei în care mecanisme neutre, metabole putînd servi și lui Apollinaire sau Blaga și unei reclame, se potențează diferit. Punctul de vedere axiologic revine astfel inevitabil. Centrarea analizei pe actul lecturii modifică optica dar nu și întrebările.

Este legitim interesul cu care așteptăm continuarea *Retoricii generale* și convingerea că, fără iluzia de a da toate dezlegările, volumul următor va întregi actualul text cu aceeași anvergură îndrăzneață a țelurilor, cu aceeași capacitate de a incita.

SILVIAN IOSIFESCU

BCU IASI/CENTRU

INTRODUCERE

POETICĂ ŞI RETORICĂ

Ca şi istoria politică, istoria ideilor înregistrează epoci de declin şi resurecţii, destituiri şi reabilitări. Cine ar fi susţinut, acum vreo zece ani, că Retorica va redeveni o disciplină majoră, ar fi fost luat în derîdere. Abia dacă se mai ţinea minte o remarcă a lui Valéry asupra „rolului de primă importanţă" pe care îl au în poezie „fenomenele retorice". Se citea cu mai mult sau mai puţin interes strălucita variaţiune pe tema „figurilor" a lui Jean Paulhan, om de litere de un gust remarcabil[1]. Cei înzestraţi cu mai multă clarviziune nu ignorau faptul că ceea ce fusese desemnat prin acest nume desuet era „dintre toate disciplinele antice cea care merită în cel mai înalt grad numele de ştiinţă" (P. Guiraud). Dar chiar şi aceştia nu păreau să creadă fără rezerve în posibilităţile de resurecţie ale retoricii.

Căci retorica, dacă nu ca practică, măcar ca reflecţie, era moartă: cel puţin aceasta era situaţia ei în Franţa. E adevărat că multă vreme s-a încercat ţinerea în viaţă a muribundului: cei mai îndîrjiţi susţinători au fost în primul rînd cei care aveau cel mai mare interes să o apere: scriitorii, gramaticienii şi filozofii. Încă din 1836, *Journal de l'instruction publique* constata că „fără protecţia unor regu-

[1] Jean PAULHAN, „Les Figures ou la Rhétorique décryptée", în *Cahiers du Sud*, n. 295, 1949; reluat în *Oeuvres complètes. La Marque des Lettres*, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966, împreună cu alte eseuri pe acelaşi subiect: *La Rhétorique renât de ses cendres, la Demoiselle aux miroirs* etc.

lamente universitare, retorica ar fi moartă acum în Franţa" [2]. Graţie acestui sprijin oficial, ultima clasă de liceu continua să păstreze o etichetă al cărei rost era din ce în ce mai greu de înţeles.

Or, retorica apare astăzi nu numai ca o ştiinţă de viitor, ci, mai mult, ca o ştiinţă la modă, la graniţele structuralismului, noii critici şi semiologiei. În 1964, Roland Barthes notează incidental că „retorica va trebui regîndită în termeni structurali" şi adaugă: „acesta e obiectul unor cercetări în curs". El însuşi îşi consacră lecţiile de la Ecole pratique des Hautes Etudes analizei *Retoricii* lui Aristotel şi dezvoltă în faţa participanţilor la un colocviu de sociologia literaturii idei programatice privind „analiza retorică" [3]. Aproape în acelaşi timp, în *Tel Quel*, revistă care n-ar putea fi suspectată ca reacţionară, Gérard Genette se sprijină pe cîteva manuale prăfuite (Lamy, Du Marsais, Crevier, Domairon, Fontanier etc.) pentru a defini sumar „spaţiul limbajului" [4]. Mai recent, T. Todorov anexează studiului său despre *Les Liaisons dangereuses* (*Legăturile primejdioase*) o schiţă a unui sistem de tropi şi figuri care face loc cu generozitate unor termeni ca *ocupaţie, expoliţie, pronominaţie* şi altor cîtorva raritaţi [5]. Consacrînd alianţa dintre vechi şi nou, Kibédi Varga compară *La Rhétorique et la critique structuraliste* [6] (*Retorica şi critica structuralistă*).

---

[2] După E. MAGNE. *La Rhétorique au XIXe siècle*, Paris, 1838; citat de Ch. PERELMAN şi L. OLBRECHTS-TYTECA, *Rhétorique et Philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en philosophie*, P.U.F., 1952.

[3] Roland BARTHES, „Rhétorique de l'image", în *Communications*, n. 4, 1964 şi „L'Analyse rhétorique", în *Littérature et Société*, Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1967, pp. 31—45.

[4] Gérard GENETTE, „La Rhétorique et l'espace du langage", *Tel Quel*, n. 11, toamna lui 1964, pp. 44—54. Reluat în *Figures*, Editions du Seuil, 1966.

[5] Tzvetan TODOROV, *Littérature et signification*. Larousse, 1967. A se vedea F. EDELINE, „Poésie et langage (XXIV şi XXV), în *Journal des Poètes*, 1968, n. 4 şi 5.

[6] A. Kibédi VARGA, „La Rhétorique et la critique structuraliste", în *Het Franse Boek*, ianuarie 1968, pp. 66—73. Aceste cîteva referinţe sînt date cu titlu de exemplu. Revenirea la retorică se face sim-

La originea acestei renaşteri a retoricii în Franţa se află, fără nici o îndoială, influenţa lingvistului Roman Jakobson, şi, mai ales, publicarea în 1963 de către Nicolas Ruwet a traducerii *Eseurilor de lingvistică generală* (*Essais de linguistique générale*), cuprinzînd în primul rînd studiul, fundamental, despre *metaforă* şi *metonimie*[7]. Pentru a da o idee despre voga pe care a cunoscut-o imediat această pereche de tropi, ne vom mulţumi să amintim că un filozof marxist s-a grăbit să constate prezenţa lor în „habitat" : pavilionul de la marginea oraşului, cu colţişorul său de peluză, imagine a naturii şi a bucuriei de a trăi, ar fi o metaforă ; „marele ansamblu", în care întregul există prin parte şi în care partea echivalează cu întregul prin permutare, ar fi o metonimie[8]. De la urbanism la psihanaliză nu e, însă, decît un pas. Victor Hugo s-a lăudat de nenumărate ori că a pus în derută „tropii încremeniţi" („les tropes effarés"), fără a bănui că într-o bună zi dr. Lacan va diagnostica o metaforă în versul din *Booz endormi* (*Somnul lui Booz*) : „Snopul lui era darnic şi nu ştia ce-i ura" (de fapt, e vorba aici mai degrabă de o sinecdocă). În limbajul şcolii freudiene din Paris, formula metaforei e mai simplă :

$$f\left(\frac{S'}{s}\right) \qquad S \cong S(+)s$$

de unde se vede că „domnişoara cu zorzoane" („la demoiselle aux miroirs") nu reapare în lume decît cu veşminte noi.

ţită chiar şi în cercurile cele mai puţin deschise solicitărilor momentului : dovada o constituie numărul special „Points de vue sur la rhétorique", prezentat de austera revistă *XVII-e siècle*, 1968, n. 80—81.

[7] Henri LEFEBVRE, *Le Langage et la société* „Idées", N.R.F., 1966, p. 288. Nu ni se pare că e inutil să urmărim figurile de stil chiar şi în H.L.M. (habitations à loyer modéré). Dimpotrivă, credem că acesta e însuşi obiectivul unei retorici generalizate. Dar generalizarea trebuie să pornească de la baze solide.

[8] Jacques LACAN, *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966, p. 507 ; citat şi comentat de J. LYOTARD, „Le Travail du rêve ne pense pas", în *Revue d'esthétique*, 1968, 1, pp. 26—61.

*

Bineînţeles, chiar dacă vechea retorică e mai puţin stupidă decît afirmă stiliştii, nimeni nu se gîndeşte în chip serios să-i recupereze toate rămăşiţele : eclectismul trebuie evitat. Aşa cum a observat cu multă justeţe Gérard Genette, a existat la retoricienii clasici „o furie de a numi care e un mod de a se desfăşura şi de a se justifica multiplicînd obiectele ştiinţei lor“ [9]. Nu-l vom urma, deci, pe Todorov în încercarea de a salva *topografia*, sau descrierea locului, *cronografia*, sau descrierea timpului, *etopeea*, sau descrierea morală etc. De ce nu, atunci, *cefalografia*, sau descrierea capului, *podografia*, sau descrierea piciorului şi, bineînţeles *pornografia*, de care Sartre s-a ocupat în *P... respectueuse* (*Tîrfa respectuoasă*) ? Fapt este că aceste nomenclaturi interminabile au constituit, dacă nu cauza profundă, cel puţin semnul manifest al declinului retoricii. De aceea, nu ne miră din cale-afară dispreţul cu care Charles Bally vorbea de aceşti „termeni tehnici şi rebarbativi“ care „nu numai că sînt pedanţi şi greoi (*catahreză, hypallage, sinecdocă, metonimie* etc.)“ dar nici „nu spun ceea ce vor să spună şi nu denumesc tipuri definite“ [10]. Pionierul „stilisticii expresiei“ nu-şi putea imagina că un psihanalist va da la iveală caracterul profund metonimic al dorinţei omeneşti. S-ar putea înmulţi aceste exemple de desconsiderare. Cutare amator de gramatică, care-şi închipuie că a întocmit „un inventar exact al mijloacelor de expresie“, nu uită să ne avertizeze, abordînd capitolul figurilor, că a lăsat „în podul cu vechituri prăfuite antonomaza, catahreza, epifonemul, epanortoza, hiperbatul, hipotipoza, paronomaza şi sinecdoca“ [11]. Aşa e aruncat, uneori, copilul odată cu apa din copaie...

De la desconsiderare la eroare drumul e scurt. Un alt reputat stilistician propovăduia la Sorbona că, de la Balzac încoace, „imaginea a devenit procedeul de stil prin excelenţă“, banalitate pe care un poet belgian a exprimat-o în-

[9] G. GENETTE, *op. cit.*, la nota 4, p. 214.

[10] Charles BALLY, *Traité de Stylistique française*, ed. a III-a, tiraj nou 1951, Geneva-Paris, Georg et Klincksieck, vol. I., p. 187.

[11] René GEORGIN, *Les Secretes du style*, Paris, Editions sociales françaises, 1964, p. 133.

tr-un mod destul de prudhommesc : „Poezia modernă umblă pe picioarele imaginii" (R. Goffin). De astă dată, autorul nu se mai mulţumeşte să azvîrle la rebuturi cheile ruginite : el le înlocuieşte cu un paspartu a cărui expresie, dealtfel, nu e dintre cele mai fericite. „Imaginea modernă, ne asigură Charles Bruneau, absoarbe o serie întreagă de procedee de stil, de exemplu sinecdoca şi metonimia, care sînt şi ele metafore, adică substituţii" [12]. Dar, lucru şi mai grav, nu e vorba numai de a neglija distincţii considerate inutile : însuşi stilul „modernilor" ar scăpa categoriilor Retoricii. Tot după Bruneau, „începînd de pe la 1830, e preferabil să nu se mai vorbească de procedee clasice ci să se întrebuinţeze termenul de imagine, care desemnează un lucru total diferit prin însăşi natura lui". Exemplul invocat : înlocuirea unui substantiv comun printr-un substantiv propriu (însoţit de un calificativ) : substantivului comun „prostituată", Balzac îi substituie „Ninon de pe trotuar". Prin ce diferă procedeul de tropul clasic, care făcea din Parny „un Tibullus francez" sau, la La Fontaine, dintr-o pisică „un Attila, biciul şoarecilor" („fléau des rats") („bici" servind mai ales la evitarea excesului de asonanţă) ? E o antonomază şi o metaforă.

Fără îndoială, aceste cîteva trimiteri sînt suficiente pentru a sublinia discreditarea completă a vechii retorici în ochii stilisticienilor moderni. S-ar cuveni, prin urmare, să încercăm o raportare a tentativei actuale de restructurare a retoricii la obiectul şi metoda stilisticii. De fapt, ar fi greu să desprindem un punct de vedere unitar din ansamblul de lucrări care tratează, cel puţin în sintezele cele mai cuprinzătoare, despre „ştiinţa stilului". Unii autori înglobează aici studii privind „structura, organizarea, caracterizarea, ordinea, întreruperea, genul literar, motivul etc., arta, opera de artă, travaliul şi arta, scriitura, creaţia literară, stilul şi creaţia... (*sărim vreo cincisprezece rînduri*), estetica, retorica, estetica oratoriei, poetica operei, lingvistica şi poetica autorului, unitatea poetică, arta şi spiritul, arta şi pasiunea ş.a.m.d. Desigur, trebuie să ţinem seama de intenţia oarecum ironică a

---

[12] Charles BRUNEAU, *La Langue de Balzac*, „Les Cours de Sorbonne", C.D.U., 1954, roneotipat.

acestei enumerări[13]. Dar nici alte bilanțuri, cărora le lipsește pînă și acest grăunte de ironie, nu-și ascund tendințele anexioniste. De exemplu, pentru a ilustra „stilistica temelor", care s-ar opune unei „stilistici a formelor" (ca parte componentă a unei stilistici literare care n-ar exclude o stilistică extra-literară), dl. Gérald Antoine avansează, printre altele, numele lui R. Barthes, G. Poulet, J. P. Richard, G. Bachelard, J. -P. Sartre[14]. Faptul că s-a putut vorbi, cel puțin în legătură cu stilistica zisă literară, de o „teribilă dezordine", nu împiedică, evident, încercările de sistematizare teoretică a acestui vast domeniu atît de frecventat[15]. Bineînțeles, ne vom feri să intervenim în disputele dintre școli, mulțumindu-ne să circumscriem aria care revine în mod normal retoricii.

Trebuie să amintim aici că însăși retorica nu a constituit odinioară o disciplină coerentă. Ne gîndim mai ales la perioada clasică franceză (secolele XVII—XVIII) în care observăm, parcurgînd tratatele de retorică, mai multe divergențe în privința obiectului ca atare decît au fost ulterior semnalate. S-ar falsifica în orice caz imaginea istorică a „artei elocinței" reducîndu-i-se obiectul la teoria despre *elocutio* sau numai la definirea tropilor și figurilor. În *Rhétorique ou les Règles de l'Eloquence* (1730) (*Retorica sau regulile elocinței*), Gibert, „fost rector al Universității din Paris și unul din profesorii de retorică ai Colegiului Mazarin", consacră comentariului tropilor cel mult zece pagini din 650, fără a se ocupa de sinecdocă și metonimie. Nu trebuie să ne mire, în faza preistorică a lingvisticii, alianța dintre Gramatică, „artă a vorbirii", Dialectică „artă a discursului" și Retorică, „artă a zicerii frumoase". Astfel, tratatul lui Lamy (1675) începe prin a explica „organele vorbirii", apoi „cuvîntul" ca imagine a gîndurilor noastre"

[13] După HATZFELD, citat de P. GUIRAUD, *La Stylistique*, P.U.F., 1963, p. 93.

[14] Gérald ANTOINE, „Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou la stylistique face à l'ancienne et à la nouvelle critique", în *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 294.

[15] Vezi Henri MITTERAND, „La Stylistique", în *Le Français dans le monde*, n. 42, iulie-august 1966, pp. 13—18.

altundeva vorbește despre „nume — substantive și adjective —, articole, numărul și cazul numelor"; în alt loc, despre „puritatea limbajului" sau despre „calitățile substanței creierului" și despre „cum pot fi disprețuite lucrurile demne de dispreț".

Fără doar și poate, chiar și în legătură cu aceste considerații, e mult mai ușor să ironizezi decît să înțelegi. Trebuie însă spus limpede că „știința tropilor", cum zicea Fontanier (care își recomanda *Manualul* „pensioanelor de domnișoare în care se învață cîteva principii de literatură")[16], că *tropologia*, dacă vreți, numită dealtfel odinioară *leporie*[17], nu acoperă întreg cîmpul retoricii. La cei vechi ca și la cei moderni, finalitatea declarată a retoricii e aceea de a transmite tehnicile persuasiunii. Ideile de *argument* și *auditoriu* sînt aici esențiale. Legătura cu dialectica, în sensul prehegelian al cuvîntului, este atît de puternică, încît Aristotel începe prin a constata faptul că ele se confundă. Pentru Stagirit, demonstrația dialectică, bazată pe opinie, e valorificată de discursul retoric care trebuie să cucerească adeziunea. Din diverse motive, între care, în primul rînd, conflictul platonician între adevăr și aparență, retorii n-au fost, de la început, în bune relații cu filozofii. Odată cu raționalismul cartezian divorțul e categoric: numai demonstrația bazată pe evidență va avea drept de cetate în filozofie. În cele din urmă, *Vocabulaire philosophique* (*Vocabular filozofic*) al lui Lalande nu va cuprinde cuvîntul retorică[18].

---

[16] *Habent sua fata libelli...* (*Fiecare carte își are destinul său...*) După un secol și jumătate de la apariție, lucrarea lui Fontanier e introdusă într-o colecție intitulată „Science de l'homme". Această reeditare, care cuprinde și *Figures autres que les tropes*, e datorată lui Gérard GENETTE, autorul unei autorizate *Introduceri*: Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Collection „Science de l'homme", Paris, Flammarion, 1968.

[17] După Edgard de BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale*, vol. I, Bruges, 1946, p. 117. Autorul trimite la Virgiliu gramaticul, din care citează în special această definiție a tropului: „Leporia (...) non enim formidat majorum metas excedere sed nulla, reprehensione confunditur." (Rafinamentul nu numai că nu se teme să depășească limitele strămoșilor, dar nici nu este turburat de vreo mustrare.)

[18] Lacună remarcată și comentată de PERELMAN și L. OLBRECHTS-TYTECA în opera citată la nota 2.

Raţiunea e incompetentă în afara experienţei şi a deducţiei logice, singurele capabile să furnizeze unui auditoriu oarecare soluţia unei probleme.

Această insuficienţă a analizei demersurilor reale ale gîndirii i-a determinat pe logicienii contemporani să întemeieze o *nouă retorică*, definită ca *teorie a argumentării*. *Tratatul* publicat în 1958 de Chaïm Perelman şi L. Olbrechts-Tyteca constă în studierea tehnicilor discursive „care permit naşterea sau intensificarea adeziunii spiritului la tezele supuse spre acceptare" [19]. Originalitatea şi importanţa rezultatelor obţinute de aceşti neoretori sînt incontestabile. Este evident că acestor lucrări nu le poate fi refuzată calitatea de retorici. Perelman relevă îndeosebi rolul raţionamentului prin analogie, ceea ce îl duce la discutarea statutului metaforei. Dealtfel, nu este exclusă posibilitatea unei joncţiuni între cele două tendinţe care, în perspectivă istorică, au sfîşiat retorica tradiţională : tendinţa logică, bazată pe funcţia conativă a limbajului ; tendinţa estetică, reflecţie asupra funcţiei poetice. Această sinteză nu înseamnă, bineînţeles, revenirea la compromisul clasic, cînd retorica era definită ca *arta de a vorbi bine pentru a convinge*, definiţie pe care Lamy o considera redundantă, pentru simplul motiv, spunea el, că niciodată nu se învaţă arta de a vorbi rău şi că nimeni nu vorbeşte decît pentru a capta auditoriul. Dacă manualele tîrzii, ca acela al lui Domairon (1816), au optat, în cele din urmă, pentru o concepţie pur literară, limitînd retorica la studiul procedeelor de expresie („arta de a distribui ornamente într-o operă în proză") e, fără îndoială, pentru că ultimii retori, pe măsură ce căpătau conştiinţa noţiunii de literatură, intuiau că pentru scriitorul modern frecventarea figurilor primează asupra relaţiei lui cu lumea. Odată abolită ideea că arta este o decoraţie suplimentară, va deveni posibilă înţelegerea retoricii nu ca o armă a dialecticii, ci ca un instrument al poeticii. Căci, cel puţin în principiu, oratorul nu foloseşte metafora decît pentru a eluda o contradicţie, în timp ce poetul recurge la ea din pură plăcere ; iar eficienţa ei şi într-un

[19] Chaïm PERELMAN şi L. OLBRECHTS-TYTECA, *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'argumentation*, col. „Logos", P.U.F., 1958.

caz şi în celălalt vine doar din capacitatea ei de a *distrage*, de a fi creatoare de iluzie.

Totuşi, ultimii retori au ezitat în faţa consecinţelor propriei lor descoperiri intuitive. Închistaţi într-o tradiţie sclerozată, ignorînd cu totul speculaţiile estetice ale filozofilor germani, ridiculizaţi de scriitori, uitaţi de primii lingvişti, ei au abandonat partida [20]. Le-au luat, oare, locul stilisticienii, cu care putem acum reînnoda dezbaterea? *Stylistik oder Rhetorik*, (*Stilistică sau retorică*) va spune Novalis, unul dintre cei care au folosit pentru prima oară termenul [21]. Pierre Guiraud, care aminteşte acest fapt, consideră că „retorica este stilistica celor vechi". Dar, oare, se poate spune că stilistica e retorica modernilor?

Ţinînd seama de caracterul destul de eterogen al *corpus*-ului celor două discipline, se pare că stilisticienii de astăzi nu ţin prea mult la această filiaţie. Henri Mitterand constată că stilistica nu are ambiţia de a ne învăţa să scriem, lucru care reprezenta, într-o oarecare măsură, scopul vechii retorici, şi că, în orice caz, în stilistica literară nu e vorba de „a aplica operei literare, cu riscul de a o denatura, clasificări stabilite a priori". Şi chiar dacă scopul stilisticii ar fi nu de a studia geneza psihologică sau socio-culturală a operei, ci de a afla „pentru ce şi cum un text este eficient" — preocupare a stilisticii descriptive — şi în acest caz „terminologia retoricii vechi e la fel de nepotrivită ca şi terminologia gramaticală", deoarece efectul unei figuri depinde de context [22]. Această critică e îndreptată, astfel, atît împotriva stilisticii limbii, stilistica lui Bally — pe care Pierre

---

[20] Printre cauzele decadenţei trebuie semnalate, fără doar şi poate, pretenţiile normative ale retoricii clasice. Acest demers era condamnat din chiar momentul naşterii spiritului modern; el era de-a dreptul incompatibil cu romantismul.

[21] În ce priveşte istoria termenului, a se vedea André SEMPOUX, „Notes sur l'histoire du mot „style", în *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, pp. 736—746.

[22] Articolul citat la nota 15. Notăm că un larg sector al stilisticii actuale apără legitimitatea unei stilistici a intenţiilor: a se vedea în special J. MOUROT, „Stylistique des intentions et stylistique des effets", *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises*, n. 16, pp. 71—79. E adevărat că „stilistica, la fel ca şi semasiologia, e ceva

Guiraud o consideră tot „descriptivă" — cît și împotriva „tropologiei" retorice. Se consideră, pe drept cuvînt, că frumosul e singular, că valoarea estetică e în funcție de o structură originală. Dacă frumosul, după spusele lui Baudelaire, e întotdeauna *bizar*, îți trebuie îngustimea unui *dascăl de estetică* pentru a îndrăzni să susții că poți să-i prevezi aparițiile. Frumosului i se poate doar constata prezența, întotdeauna neașteptată. Cu alte cuvinte, în întregime descriptivă, chiar și „structurală", această stilistică consideră opera literară ca un cuvînt în afara limbii, ca un mesaj fără cod.

Poziția e destul de puternică, mai ales de cînd gîndirea lui Croce, de care vom vorbi mai departe, i-a dat un fundament filozofic, implicit afirmat. Ea se situează la antipodul retoricii clasice, care urmărea să codifice abaterile — practică ce caracterizează, în mare, clasicismul — și care, dealtfel, codifica deopotrivă conținuturile și formele. E vorba de bine cunoscuta distincție între „figurile de invenție" și „figurile uzuale". Nu numai că se descria transferul de sens metaforic, ci se alcătuia și inventarul metaforelor permise, inventar care nu putea fi sporit decît cu prudență. Totuși, ar fi greșit să se creadă că această distincție e lipsită de orice pertinență. O metaforă convențională, de exemplu, va putea da naștere unei abateri de gradul doi. E cazul tehnicilor de „trezire" a metaforelor adormite: „asupra a ceea ce a fost o dată dovedit, nu mai poate *plana* nici o *umbră* de îndoială" [23]. Pe de altă parte, nu e imposibil să ne imaginăm că se va putea regîndi într-o bună zi, într-o nouă perspectivă, vechiul proiect al clasificării figurilor *pline* (actualizate), adică tot ceea ce se leagă de noțiunea de gen și de categorie estetică (în special ceea ce vom numi mai departe *etosul* figurilor). Dar procedurile cele mai ușor abordabile în prezent privesc evident figurile *vide* (non-actualizate), forma lor fixă, nu substanțele lor schimbătoare.

---

ce seamănă cu „monstrul din Loch Ness", cum spunea despre semantică J. Rozwadowski. Se vorbește despre el, se scrie, se țin conferințe cu acest subiect, dar el continuă să rămînă invizibil". (S. ROSPOND, *Nowotwory czy nowopotworyezykowe".*)

[23] După Bally, citat la nota 10.

Or, un asemenea studiu, care nu va explica desigur de ce și cum *cutare* text e eficient, va fi cel puțin capabil să explice de ce și cum un text e un text, cu alte cuvinte, *care sînt procedeele de limbaj care caracterizează literatura.* Altfel spus, dacă admitem, de pildă, că o imagine e frumoasă în măsura în care nu a mai fost niciodată formulată (în acest mod, în acest context), e necesar, înainte de toate, ca ea să constituie o imagine. Postulăm deci că literatura e în primul rînd o întrebuințare singulară a limbajului. Teoria acestei întrebuințări e primul obiectiv al unei retorici generale și, poate, generalizabile.

*

Să ne oprim acum la cîteva din consecințele imediate și fundamentale ale *abordării* literaturii din punctul de vedere al limbajului. Pentru simplificare, vom reduce literatura la poezie, în accepția modernă a cuvîntului, dar ceea ce vom afirma despre poezie va fi valabil pentru toate formele artei literare, în măsura în care acestea țin de artă. Vom considera deci, împreună cu Paul Valéry, că poezia e literatura „redusă la esențialul principiului său activ". Această convenție de limbaj nu e fără riscuri, dar va simplifica discuția.

Definind poezia ca „artă a limbajului", conform formulei tradiționale, trebuie să subliniem de îndată caracterul ambiguu al acestei echivalări. În limba franceză, unul din sensurile cuvîntului *artă* se referă la calitatea deosebită a unei realizări și, prin extensie, la ansamblul de precepte a căror finalitate constă în asigurarea acestei calități. Astfel, pentru învățămînt, logica e arta de a gîndi, după cum există o artă de a iubi, o artă de a fi bunic și așa mai departe, mergînd pînă la arta de a trăi sau de a muri. Într-un alt sens, *artă* trimite la o clasă de activitate creatoare cu finalitate estetică și al cărei material sau *medium* e specific în raport cu alte clase. Am putea, exploatînd la maximum prima accepție a expresiei „arta limbajului", să considerăm poezia ca avînd drept scop desăvîrșirea expresiei verbale, pe scurt, ca fiind „întrebuințarea aleasă" („le bon usage") a

limbajului. Aceasta nu e cîtuşi de puţin opinia noastră, dar, cum teoria adversă are mai mulţi susţinători iluştri, trebuie să-i acordăm şi ei un spaţiu, fie el cît de restrîns. Ne gîndim mai ales la Benedetto Croce, a cărui *Estetică*, publicată în 1902, punea, cu multă îndrăzneală, semnul egalităţii între conceptele de artă şi de expresie, ca şi între expresie şi intuiţie; estetica îngloba în consecinţă lingvistica. Pentru filozoful italian, limbajul nu e un instrument al comunicării, întrucît gîndirea nu precede expresia. „El se naşte în mod spontan împreună cu reprezentarea pe care o exprimă". Inseparabilă de ceea ce exprimă, expresia e în exclusivitate teoretică şi nu practică. Doctrina lui Croce se opunea astfel în mai multe puncte esenţiale doctrinei saussuriene, pe care o combătea oarecum preventiv [24].

Contrariu profesorului genevez, filozoful napolitan neagă pertinenţa distincţiei între limbă şi vorbire şi, în orice caz, superioritatea celei dintîi faţă de cea de-a doua. Nu numai că sistemul nu-şi precede realizarea — ceea ce Saussure ar admite bucuros — dar nici măcar nu există vreun sistem. E o absurditate, afirmă Croce, să ne imaginăm că omul vorbeşte conform vocabularului şi gramaticii. E respinsă orice analiză a categoriilor lingvistice, ca şi încadrarea operelor literare în genuri sau şcoli, e refuzat orice nomenclator al figurilor retorice. Nu există „figuri", şi dacă sensul propriu e propriu, există şi frumosul, el nefiind decît valoarea determinantă a expresiei. (Invers, o expresie figurată, dacă e frumoasă, e şi proprie.) Nu există nici o diferenţă între o expresie reuşită sau „frumoasă" şi esenţa însăşi a expresiei, expresia neexistînd decît în măsura în care are valoare estetică. Rezultă de aici că doar poeţii vorbesc cu adevărat sau, dacă vreţi, că oamenii nu vorbesc decît în măsura în care sînt poeţi. Nu există decît o distincţie empirică între *homo loquens* şi *homo poeticus*: din pură comoditate unii oameni, cei a căror intuiţie-expresie e mai bogată şi mai complexă, sînt numiţi poeţi.

---

[24] A se vedea, Jean LAMEERE, *L'Esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, 1936, în special cap. III, şi M. LEROY, „Benedetto Croce et les études linguistiques", în *Revue internationale de philosophie*, 1953, n. 26.

Într-o gîndire atît de unificatoare ca cea a lui Croce, o gîndire pentru care „filozofia limbajului şi filozofia artei înseamnă acelaşi lucru", nu există nici un inconvenient pentru a face din expresia verbală modelul oricărei expresii, de exemplu picturală sau muzicală, deoarece aspectul verbal al expresiei verbale nu prezintă interes ca atare. Expresia e într-adevăr un act spiritual, o imagine mentală absolut desăvîrşită din punct de vedere estetic, transcendînd specificaţiile unei materii în sine indiferente. Tot ceea ce e tehnică e de ordin practic. În ordinea teoretică în care se situează arta, nu există estetică particulară : a defini o artă înseamnă a le defini pe toate celelalte.

Nu intră în preocupările noastre a examina în detaliu estetica croceeană, şi nici nu pretindem să respingem într-o clipită o doctrină care se lasă atît de greu abordată. Ne interesa doar să reamintim elementele esenţiale ale unei concepţii care s-a plasat dintr-o dată la antipodul bazei pe care tentativele moderne vizează să întemeieze o ştiinţă a literaturii. Căci eforturile esteticii contemporane au urmărit tocmai să instaureze procedurile analizei a ceea ce Croce decretase inanalizabil. Aceasta nu vrea să însemne că toate poziţiile atît de violent apărate odinioară de Croce ar fi azi abandonate. Se constată chiar că teza sa fundamentală, aprofundare a ideilor lui F. de Sanctis, — arta e formă şi nimic altceva decît formă (opunînd forma materiei şi nu conţinutului) — e mai vie astăzi ca oricînd. Identificînd arta cu limbajul, Croce respingea toate concepţiile lingvistice despre artă ca mesaj — concepţii care reduc mesajul la conţinutul lui — căci, pentru el, din punct de vedere estetic, mesaj înseamnă mesajul ca atare.

Sîntem deci îndreptăţiţi să sărim de la Croce la Barthes, de la filozoful italian la neo-retoricianul francez, pentru care „literatura nu e altceva decît un limbaj, adică un sistem de semne : fiinţa ei nu e în mesaj ci în acest sistem" [25]. Trebuie să înţelegem prin aceasta că, din punct de vedere lite-

[25] Roland BARTHES, „Qu'est-ce la critique ?", *Essais critiques*, Seuil, 1964. Comentat de M. DUFRENNE, *Esthétique et philosophie*, Klincksieck, 1967, p. 134.

melor limbajului“ [27]. În același mod, unele ideologii au putut defini femeia prin ceea ce îi lipsește ca să fie bărbat, omul de culoare prin ceea ce îi lipsește ca să fie alb ș.a.m.d.

Dificultatea constă, desigur, în a stabili norma în raport cu care se definește această abatere care se va transforma ea însăși, la rîndul ei, în normă. Încă Du Marsais, autorul, în secolul al XVIII-lea, al unui *Traité des Tropes* (*Tratat asupra tropilor*) pe care actuala reînnoire a retoricii l-a readus în atenție, protesta împotriva definiției pe care Quintilian o dădea figurilor ca „moduri de a vorbi care se îndepărtează de la modul natural și obișnuit“, căci, spunea Du Marsais, „într-o zi de tîrg se produc mai multe figuri ca în cîteva zile de ședințe academice“. În aceeași epocă, Vico revendica statutul de prioritate al poeziei, pe care Jean-Jacques Rousseau l-a fixat în formula: „Poezia a fost descoperită înaintea prozei: așa trebuia să fie“. Nu e deci greu să admitem că precupețele, persoane dintre cele mai „naturale și obișnuite“, sînt poete autentice. Ajunge să admitem că faza primitivă, spontană, orală a literaturii precede existența ei ca scriitură și cultură.

Nu e mai puțin adevărat și faptul că, dacă oamenii au vorbit mai întîi în versuri, acest uzaj s-a restrîns mult astăzi. Toată problema e deci de a vedea în ce măsură particularitățile cuvîntului poetic, degajate prin observație empirică, sînt suficiente pentru a defini faptul poetic. E vorba, în acest stadiu, de a degaja invariantele întrebuințării literare a limbajului, lăsînd la o parte valorile lui istorice și individuale. Pentru motivele pe care le-am arătat, nu e prudent să luăm ca termen de referință ceea ce se numește, din comoditate, limbaj „cotidian“ sau „familiar“ sau „limbajul omului de pe stradă“. Se va compara mai degrabă limbajul poetic cu un model teoretic al comunicării, cum făcea, de exemplu, Pius Servien în dihotomia sa limbaj științific (limbaj LS), limbaj liric (limbaj (LL) [28]. Un enunț poetic (con-

[27] T. TODOROV, „Les Poètes et le bon usage“, în *Revue d'esthétique*, vol. XVIII, 1965, pp. 300—305.

[28] P. SERVIEN, *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langage des sciences*, Paris, Boivin, 1935.

siderat ca atare) se distinge de un enunț (considerat) științific prin aderența sensului la semne, prin imposibilitatea dovedită de a-l traduce, de a-l rezuma, de a-l nega, de a-i da un echivalent oarecare. Toate acestea sînt bine cunoscute. Dar de unde provin aceste caracteristici, cum se realizează această imanență ? E vorba de o stare de grație sau de travaliu, de mistică sau de tehnică ? Aceste multiple „structuri adiționale" (Levin [29]) pe care poetul le impune discursului său pot, oare, să explice efectele proprii operei poetice ?

Dintre structurile adiționale, constrîngerile metrului și ale rimei sînt cele mai izbitoare. Dar a identifica versificația cu poezia înseamnă a merge împotriva eforturilor moderne de distingere a celor două noțiuni una de cealaltă. Încă *Dictionnaire de l'Académie* (*Dicționarul Academiei*), ediția din 1798, remarcînd că „prin poezie se înțeleg de asemenea calitățile care caracterizează versurile bune", dădea ca exemplu : „Avem de-a face aici cu versuri dar nicidecum cu poezie" [30]. Totuși, dacă versul, în sens strict, e ca atare incapabil să declanșeze fenomenul poetic, nu rezultă de aici că procedeele specifice folosirii poetice a limbajului, dintre care versificația e doar un exemplu, n-ar constitui determinanți necesari ai efectului liric. Cu alte cuvinte, noțiunea de vers trebuie generalizată.

Într-o conferință celebră, Roman Jakobson a încercat să degajeze principiul fundamental al tuturor procedeelor poetice. E vorba de promovarea principiului echivalenței la rangul de procedeu constitutiv al secvenței. În timp ce în limbajul obișnuit, cu funcție referențială, echivalența nu operează decît selecția unităților paradigmei, aranjamentul sintagmatic nesupunîndu-se decît contiguității termenilor aleși,

---

[29] S. R. LEVIN, *Linguistic Structures in Poetry* (col. Janua Linguarum, n. XXIII) La Haye, Mouton and Co, 1962. Autorul urmărește mai ales să arate importanța „cuplajelor" (couplings). A se vedea Nicolas RUWET, „L'Analyse structurale de la poésie. A propos d'un ouvrage récent", *Linguistics*, 2, decembrie 1963, și Francis EDELINE, „Poésie et Langage XVI", *Le Journal des poètes*, 10, 1966.

[30] Citat după Arsène SOREIL, *Entretiens sur l'art d'écrire*, Paris, Bruxelles, Baude, 1946, p. 209.

în limbajul poetic legea similarității se impune și secvenței. Încă o dată, reiterarea regulată a unităților *fonice* echivalente nu e decît manifestarea cea mai vădită a principiului echivalenței. *Cuplajele*, pentru a relua termenul propus de data aceasta de Levin, nu afectează numai lanțul fonematic, ele se întîlnesc de asemenea la nivel semantic. Metafora, în sensul cel mai larg al cuvîntului, este evident unul din resorturile principale ale mecanismului poetic. Mai mult, *paralelismul* (conform termenului lui Hopkins) privește raportul între semnificanți și semnificați, căci, spre deosebire de limbajul referențial, în care legătura între sunet și sens e în imensa majoritate a cazurilor o legătură de contiguitate codificată, limbajul poetic tinde constant spre motivarea semnelor, luînd cu hotărîre partea lui Cratylos împotriva lui Hermogene. Separate sau simultane, aceste asimilări au ca efect, cum a arătat de asemenea Jakobson, atragerea atenției destinatarului asupra mesajului însuși. Cum această reificare a mesajului e întotdeauna mai mult sau mai puțin prezentă în orice act de comunicare, Jakobson va distinge funcția poetică și poezia în care această funcție e predominantă. *Funcția poetică* se suprapune, cel puțin în parte, peste ceea ce Ombredane, într-o perspectivă psihologică, numea *funcție* ludică. Poate ar fi de preferat, pentru a evita orice echivoc, să se vorbească despre o *funcție retorică*.

Referirea la retorică ne invită să facem o precizare importantă. Noțiunea de structură „adițională" proprie discursului poetic nu e satisfăcătoare. În cele din urmă, ea ne readuce la vechea idee a ornamentelor „adăugate". Or, natura sistematică a limbajului face să nu se poată grefa în mod deliberat noi unități de bază fără alterarea profundă a naturii ansamblului. De exemplu, și asupra acestui punct a insistat Jean Cohen, cînd poetul utilizează fonemele cu finalitate non-distinctivă, el face mai mult decît să adauge un procedeu altuia, mai mult decît să juxtapună procedeele: operația sa nu poate fi inocentă căci ea pune în discuție una din condițiile fundamentale ale funcționării limbajului. La fel, dacă e adevărat că acele caractere „iconice", în sensul dat de Peirce, sau „simbolice", în sensul lui Saussure, nu

sînt atît de lipsite de importanţă pe cît s-a crezut[31], atunci cuvîntul poetic manifestă o tendinţă singulară spre multiplicarea procedeelor mimetice : or, a introduce *figura* în discurs înseamnă a renunţa la transparenţa semnului, care e o proprietate a naturii lui arbitrare, adică a inseparabilităţii semnificantului şi semnificatului. Căci semnul lingvistic nu e în mod atît de categoric şi de total semn decît pentru că îşi asumă radical funcţia de substitut, estompîndu-se cu atît mai lesne cu cît nu reprezintă nimic altceva prin el însuşi, decît o diferenţă. Dacă, după spusele lui Platon, esenţa asemănării e deosebirea, atunci a miza pe imagine înseamnă a renunţa la faimoasa claritate a semnelor pe care se întemeiază limbajul, înseamnă a accepta aventura unui discurs opac, opac în măsura în care acesta se înfăţişează pe el însuşi înainte de a înfăţişa lumea. Fără îndoială, semnificaţiile nu sînt în întregime voalate de funcţia retorică : noţiunea de semn care nu semnifică e contradictorie, şi oricît de meritorii ar fi tentativele de a instaura o literatură pur fonetică sau vizuală, trebuie să recunoaştem că ele ies din domeniul pur poetic pentru a intra în cîmpul muzicii sau în cel al plasticii. Funcţia referenţială a limbajului nu e şi nici nu poate fi deci anulată de poet, care-i dă totdeauna cititorului răgazul de a admira în poem şi ceea nu e strict poetic. Dar, pentru că semnificaţiile nu mai sînt aici percepute imediat, sau sînt chiar integral suprimate prin instaurarea semnelor, limbajul scriitorului nu poate decît să *producă iluzia*, adică să-şi producă el însuşi obiectul. Fiind poetic, limbajul poetic e non-referenţial, şi nu e referenţial decît în măsura în care nu e poetic. Ceea ce vrea să însemne că arta, cum de mult se ştie şi deseori se uită, se situează prin ea însăşi dincolo de distincţia între adevăr şi fals : că lucrul numit există sau nu, aceasta e fără pertinenţă pentru scriitor.

Ultima consecinţă a acestei distorsiuni a limbajului e descalificarea cuvîntului poetic ca act de comunicare. Într-adevăr, el nu comunică nimic sau, mai exact, nu se comunică decît pe sine. Se poate spune de asemenea că el comu-

---

[31] A se vedea Roman JAKOBSON, „A la recherche de l'essence du langage", în *Diogène*, n. 51, 1965.

nică cu sine și această intra-comunicare nu e altceva decît însuși principiul formei. Introducînd la fiecare nivel al discursului și între nivele constrîngerea corespondențelor multiple, poetul își închide discursul asupra lui însuși : această închidere e opera.

Cu aceasta ne-am îndepărtat mult de considerarea limbajului poetic ca model al limbajului în genere, care nu e o finalitate în sine. Dînd cuvîntului „vers" valoarea unui exemplu sau a unei sinecdoce, putem ratifica formula atît de plastică a lui Etienne Gilson : „Versul există pentru a împiedica poetul să vorbească" [32]. Dar nu vom spune nici că poezia (și nici literatura ca artă) constituie un limbaj aparte, un alt limbaj : nu există decît un singur limbaj, pe care poetul îl modifică sau, mai bine zis, îl transformă complet.

*

Definirea literaturii ca transformare a limbajului explică și sentimentul modern că arta e creație, și vechea observație că omul nu creează din nimic : creația poetică e elaborarea formală a materialului lingvistic. Într-un anume fel, orice creație lingvistică e creație artistică în măsura în care orice dialectică a instaurării e artă [33]. În special, calitățile de invenție, originalitate, prospețime etc., care au fost recunoscute, începînd cu romantismul vorbirii populare, argotice, infantile etc. — uneori cu o încredere exagerată în posibilitățile lor creatoare [34] — dau o anumită consistență ideii de poezie „naturală" sau „brută", întîlnită pe toate drumurile. Pe de altă parte, limbile zise absolut naturale poartă

[32] Etienne GILSON, *Matières et formes* (col. „Essais d'art et de Philosophie") Paris, Vrin, 1964, p. 218 : „La ce bun aceste reguli și această aritmetică verbală ? Oare nu sînt ele niște obstacole în calea discursului ? Ba da, și tocmai aceasta e rațiunea de a fi a versificației. Versul există pentru a împiedica poetul să vorbească."

[33] Conform definiției artei, susținută de Etienne Souriau, în special în *L'Instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939.

[34] A se vedea Pierre GUIRAUD, *Le Français populaire* col. „Que sais-je ?", n. 1172, Paris, P.U.F., 1965 : „Acesta nu e deloc un limbaj de artiști creatori ci de artizani care recopiază aceleași modele" (p. 92).

cu ele o încărcătură de expresii figurate, de proverbe, de comparații, de formule ritmate etc. — urme ale unor creații poetice deliberate sau spontane — pe scurt, o întreagă retorică moartă dar susceptibilă de a fi rechemată la viață. Totuși, e limpede că atunci cînd un savant creează un neologism pentru a denumi un nou compus chimic sau atunci cînd Bergson folosește metafore pentru a fixa o intuiție pe care o consideră inexprimabilă, activitatea lor de creație lingvistică nu e propriu-zis literară. Conform concepțiilor moderne, scriitorul nu se servește de figură ci o servește. Aceasta e suficient pentru a stabili o separare teoretică între întrebuințarea estetică și cea non-estetică a limbajului. Practic, în acest sens, sînt rari scriitorii puri. Un poet ca Mallarmé e, totuși, un exemplu destul de convingător. Prozatorii, romancierii mai ales, sînt cel mai adesea un soi de *scriptori* *, mai exact ei se servesc de procedee retorice, creînd pentru a exprima în timp ce artistul nu exprimă decît pentru a crea [35].

Aceste considerații pot să ne ducă înapoi la faimoasa definiție a stilului ca „abatere în raport cu o normă", definiție care a făcut deliciul unei întregi stilistici. Am subliniat deja caracterul echivoc și la urma urmelor nefericit al unei asemenea formule dar și fecunditatea ei operatorie. Încă o dată, a spune că literaritatea e o abatere nu înseamnă altceva decît a spune că ea e ceva particular. Tot ceea ce este determinat reprezintă o abatere în raport cu altceva, însuși conceptul de a fi reprezintă ceva în raport cu neantul. La cel mai înalt nivel al său de generalitate, formula incriminată postulează pur și simplu că există cel puțin două moduri de a privi limbajul: în funcționarea lui ca literatură sau în celelalte moduri de funcționare. Noțiunea e, în ultimă instanță, de o mare banalitate. Dar expresia ei cea mai curentă pare să

---

* În franceză, *écrivants*. Distincția *écrivain — écrivant (scriitor — scriptor)* a fost propusă de Roland Barthes în eseul „Ecrivains et écrivants", *Arguments*, 1960, reluat în *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, pp. 147—154 (n.t.).

[35] După formula lui André MALRAUX: „Artistul creează nu atît pentru a se exprima cît se exprimă pentru a crea" *(Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, N.R.F., 1952, p. 62).

aibă unele conotaţii cvasi-teratologice de care trebuie să ne debarasăm. Cînd Claudel afirmă că „marii scriitori n-au fost făcuţi ca să suporte legile gramaticienilor ci ca să şi le impună pe ale lor, şi nu numai voinţa ci şi capriciul lor“ [36], el ştie foarte bine că asta nu ne obligă să admirăm nu ştiu ce cuvînt stîlcit sau să considerăm fapt de stil un anacolut oarecare. Dealtminteri, Paul Valéry, definind scriitorul ca „agent al abaterilor“, precizează îndată că e vorba numai de „abaterile care îmbogăţesc“.

Dacă nu e suficient să dereglezi limba pentru a fi poet, nu e nevoie nici să recurgi simultan la toate resursele retoricii pentru a produce o literatură de bună calitate. E lucru ştiut că mulţi scriitori n-au dat importanţă distorsiunilor prea bătătoare la ochi la care s-au dedat scriitorii baroci, preţioşii şi manieriştii de tot felul. Dar să ne ferim de exagerări. Voltaire considera conjunctivul imperfect *qu'il mourût* ca „marca celui mai înalt sublim“ : nu numai că putem vedea în această replică ilustră * o litotă — refuzul emfazei pe care ne aşteptam să o întîlnim aici — dar e lesne de observat că însăşi absenţa figurii poate constitui o figură, că abatere poate fi chiar lipsa semnificativă a unei abateri. Mai mult, pe cei care ne dau exemplul autorilor numiţi de Du Bos „cristalini“, autori „al căror stil constă într-o întrebuinţare *specifică* a resurselor comune“ [37], îi putem întreba dacă nu cumva figura, dată pe uşă afară, n-a intrat pe fereastră : ceea ce e specific n-are cum să fie comun. Dealtfel, pretenţiile de „stil alb“, de stil neutru sînt adesea iluzorii. Cînd metafora pătrunde pînă şi în tratatele savanţilor iar paronomaza în scrierile psihanaliştilor, ne putem aştepta ca stilul literar voit banal să nu izbutească să-şi ascundă prea multă vreme originalitatea.

Principala sursă a neînţelegerilor privind definiţia în cauză e, însă, cu siguranţă, polisemia cuvîntului normă. Kinsey a arătat că din punct de vedere sociologic nimic nu

---

[36] După SOREIL, op. cit. la nota 30.

* Replică din *Horace* de Corneille, actul III, scena a VI-a (n.t.).

[37] Gérald ANTOINE, „La stylistique française, sa définition, ses buts, sa méthode“, în *Revue de l'enseignement supérieur*, 1959, n. 1, p. 57.

e mai normal ca masturbaţia, care nu încetează însă prin aceasta să constituie o abatere în ochii moralei tradiţionale. La fel, se poate susţine că e normal ca fiecare om să-şi aibă pîinea zilnică, dar statistica nu are aceleaşi criterii cu justiţia socială. E vorba, prin urmare, de a şti dacă scriitorul se abate de la „ceea ce trebuie să fie" sau de la „starea obişnuită, conformă majorităţii cazurilor" (Robert). Nu vom ezita să susţinem că ambele sensuri sînt aici acceptabile. Aşa cum am încercat să sugerăm mai înainte, procedeele specifice literaturii nu sînt şi cele mai bune mijloace de a asigura o comunicare rapidă şi neechivocă din punctul de vedere al conţinutului mesajului, de a exprima şi comunica informaţii. Dar e limpede că dacă natura literaturii e de a se abate de la limbajul astfel definit, această abatere devine norma scriitorului care face ceea ce trebuie să facă, nefăcînd ceea ce trebuie să facă non-literatura.

Ca să ştim dacă întrebuinţarea literară a limbii e mai mult sau mai puţin frecventă ar trebui, bineînţeles, să consultăm calculatorul. Cîteva distincţii elementare se impun totuşi. În ipoteza unei poezii naturale inerente structurii limbilor pozitive, constituite empiric de-a lungul secolelor, e foarte posibil, într-adevăr, aşa cum am amintit mai înainte citînd o faimoasă propoziţie a lui Du Marsais, ca limbajul figurat să fie foarte obişnuit. Nu e mai puţin adevărat că intenţia acestui scriitor anonim nu vizează figura în sine. Dacă ne plasăm, apoi, la nivelul literaturii ca instituţie şi ca profesie, atunci e foarte probabil ca literatura, bună sau proastă, să nu fie, socialmente vorbind, lucrul cel mai bine repartizat din lume. Bineînţeles, ne putem oricînd imagina o microsocietate — un falanster al poeţilor, de pildă — în care s-ar vorbi numai frumoasa limbă poetică chiar şi cînd ceri servitoarei să-ţi aducă papucii : în acest caz, norma stabilită la Hotel de Rambouillet * sau cea a marţilor din strada Rome ** se diferenţiază categoric de cea a străzii. În sfîrşit,

* Locul în care se întrunea societatea preţioşilor francezi din prima jumătate a secolului al XVII-lea (n.t.).

** E vorba de întîlnirile săptămînale ale discipolilor lui Mallarmé în casa acestuia (n.t.)

dacă e vorba de a defini, nu faptul stilistic în general, ci stilul unei anumite opere, scriitor, grup literar, epoci, atunci normalitatea, în sens statistic, variază obligatoriu de la caz la caz. Din acest punct de vedere, stilisticienii au elaborat nu puține studii speciale și au formulat cîteva reguli de metodă care vor permite într-o bună zi să se reconstituie codurile retorice încastrate unele în altele și care corespund acestor mesaje, clase de mesaje, clase ale claselor de mesaje etc.

Înainte de a reveni la delicata problemă a determinării practice a gradului zero, va trebui să mai amintim două obiecții aduse, nu o dată, conceptului de abatere. Trebuie oare să-i denunțăm pe scriitori ca pe niște turbulenți și să-i dăm la școală drept exemplu negativ? De fapt, nu fără temei tradiția îi consideră garanții frumoasei întrebuințări a limbii, în sensul gramaticilor normative: ei cunosc materialul limbii mai bine ca oricine, așa cum sculptorul își cunoaște marmura. Deci, cînd Todorov repetă că „efectele stilistice n-ar putea exista dacă nu s-ar opune unei norme, unui uzaj stabilit“ [38], trebuie să adăugăm că producătorul efectului actualizează printr-un unic gest abaterea și norma. O metaforă, de exemplu, nu e percepută ca metaforă decît dacă trimite în același timp la sensul propriu și la cel figurat. Așadar raportul normă-abatere e cel care constituie faptul de stil, și nu doar abaterea ca atare. I s-a reproșat, dealtfel, principiului în discuție că e fals din punct de vedere psihologic, pentru că niciodată cititorul nu se raportează la un anume grad zero ci consumă, ca să zicem așa, imediat figura. Din nou se impune să distingem situațiile. Că există o lectură naivă, mai atentă la conținutul mesajului decît la forma lui, la istoria povestită în roman decît la structurile narative, e un lucru bine știut. Cine s-ar gîndi să conteste că o lectură cultivată — care nu se împlinește cu adevărat decît prin re-lectură — nu e întotdeauna ea însăși decît un du-te-vino între abatere și normă sau norme? E, dealtfel, una din caracteristicile operei de artă faptul de a insinua că adevărul ei particular e un adevăr absolut. Există o fascinație a procedeelor retorice din care rezultă în general o

[38] Articolul citat la nota 27.

sporire a vigilenței conștiinței critice, necesar comparativă. Dar fie că e vorba de a identifica faptele de stil (lectura savantă), fie că e vorba de a le aprecia (lectura estetică), mecanismele de *referință* intră în joc : dimensiunea paradigmatică a discursului se va clarifica, a gusta va deveni a alege și a prefera. Dealtfel, nu trebuie uitat că aceste comparații se și stabilesc la un nivel automat și spontan.

Chiar presupunînd că n-am admite ipotezele pe care le-am avansat referitor la modalitățile lecturii, rămîne valabil că teoria abaterii se va justifica întotdeauna dintr-un punct de vedere pragmatic : ea constituie cel puțin un model explicativ. Desigur, e ușor să fie caricaturizat demersul retoricianului istovindu-se în reconstituirea sensurilor proprii și alcătuind liste de tipul : „Ziceți așa — Nu ziceți așa" sau dicționare ca cel al lui Somaize : „Medic = Bastardul lui Hipocrat, Casă = o pază necesară, A se căsători = a se deda la o dragoste permisă, O mînă frumoasă = frumoasă mișcătoare etc.". E la fel de sigur că Saint-Pol-Roux n-a „vrut să spună" *carafă* deoarece a spus *mamelă de cristal.* E și mai sigur că un amator de contrepet-uri nu ne invită să ghicim cuvîntul propriu cînd, de fapt, el vizează tocmai cuvîntul impropriu și indecent, de parcă ar vrea să pună la îndoială decența limbajului. Aceasta nu ne împiedică, însă, să putem da expresiei un sens, prin simpla ei transformare într-o alta, echivalentă cu ea într-o anume privință. În practică, reconstituirea gradului zero sau a termenului *a quo* (*de la care*) nu e întotdeauna atît de simplă. A defini tropul ca schimbare de sens e un lucru, a determina cu precizie sensul propriu al unui *anume* termen metaforic e altceva. Nimic nu ne împiedică să susținem, dealtfel, că există și cazuri în care această determinare e de-a dreptul imposibilă, mai ales atunci cînd mesajul trimite nu la două sensuri ci la mai multe, dînd sentimentul sau iluzia unei infinități. O asemenea concepție, care se întîlnește cu una din teoriile curente ale simbolismului, nu e deloc incompatibilă cu ideea de abatere : producerea unui sens multiplu radicalizează procedeul constitutiv al formației retorice.

O retorică *generală*, ca cea care va fi schițată în această lucrare, trebuie să-și propună o analiză a acestor tehnici de transformare, deosebind cu grijă speciile ca și obiectele lor. Fără îndoială, paleo-retorica făcea și ea acest lucru, așa cum am amintit mai înainte ; într-un fel, ea a și murit din această cauză. Îl făcea însă cu destulă stîngăcie și unele din „clasificările" figurilor amintesc acele taxinomii suprarealiste ale Chinei antice de care a vorbit Borges.

Dar nu trebuie nici să subestimăm importanța cîtorva scheme, dintre care unele foarte vechi, cu toate că ele au fost aproape părăsite de autorii tîrzii. Astfel, teoria acelei *quadripartita ratio*, care se întîlnește în special la Quintilian [39], se relevă la o examinare mai atentă ca un instrument foarte eficace, așa cum vom arăta în primul capitol. La fel, noțiunea de „figuri ale gîndirii", de care uneori s-a făcut haz, poate fi integrată într-un ansamblu coerent.

Distincția cea mai importantă constă fără îndoială în determinarea aspectelor fundamentale ale limbajului, fiind de la sine înțeles că intenția retorică le poate viza pe fiecare dintre ele. În paginile precedente, am neglijat uneori să precizăm că prin „limbaj" noi înțelegem fenomenul lingvistic total, față de care „limba", în sens saussurian, nu reprezintă decît un factor. Și aici, începem prin a ne referi la schema propusă de Jakobson și care sintetizează lucrările clasice ale lui Ombredane, K. Bühler, Morris etc. [40]. Un *emițător* trimite un *mesaj* unui *receptor* prin intermediul unui *canal* : mesajul e *codificat* și se referă la un *context*. Diferiții fac-

[39] Institution, I, 5, 38. Citat după H. LAUSBERG, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber, 1960, vol. I, p. 250. (Notăm că acest autor a susținut în repetate rînduri continuitatea între retorica veche și stilistica modernă : a se vedea „Recension", *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, vol. CVIII, 1957, p. 335) La Quintilian, cele patru categorii de transformare sînt numite *adiectio, detractio, immutatio, transmutatio*. Excelentul tratat al lui Lausberg constituie fără îndoială sinteza cea mai completă și cea mai aprofundată a moștenirii clasice.

[40] „Linguistique et poétique" (1960), reprodus în *Essais de linguistique générale* (col. Arguments, 14), Paris, Ed. De Minuit, 1963.

tori dau naştere la tot atîtea funcţiuni diferite, în principiu cumulative, dar cel mai adesea ierarhizate după tipul actului de comunicare : în practică, funcţia referenţială e cea care domină, dar mesajul poate fi la fel de bine „centrat" asupra emiţătorului (funcţia expresivă) sau asupra destinatarului (funcţia conativă). Uneori accentul e pus pe cod (funcţia metalingvistică) sau chiar pe contact (funcţia fatică). Rămîn mesajele centrate asupra lor însele, prin predominarea a ceea ce Jakobson numeşte funcţia „poetică" şi pe care noi vom prefera să o numim funcţia „retorică".

Totuşi, nu ne vom mulţumi doar să propunem această rectificare terminologică unei teorii cu aparenţe atît de seducătoare. Credem că ilustrul lingvist a falsificat într-o oarecare măsură analiza fenomenului lingvistic făcînd din „mesaj" un factor printre alţii ai actului de comunicare. În realitate, mesajul nu e altceva decît produsul celor cinci factori de bază şi anume *emiţătorul* şi *destinatarul* intrînd în *contact* prin intermediul unui *cod* cu privire la un *referent*. Fără îndoială, „mesajul însuşi", cum zice Jakobson, poate fi perceput ca o realitate concretă. Dealtfel, tocmai sub acest aspect ne apare limbajul la prima vedere : limbaj înseamnă „fraze", într-un fel substanţiale, înseamnă „cuvinte", care pot fi „îngheţate", fixate în scris, înregistrate pe bandă magnetică etc. ; abia mai apoi ne dăm seama că aceste mesaje sînt adresate de o persoană alteia, că au o substanţă fizică, că semnifică conform unei anumite convenţii. Această falsă substanţă e, în realitate, un nod de relaţii.

Importanţa acestei observaţii privind caracterul totalizator al mesajului constă în aceea că funcţia retorică este ea însăşi transcendentă în raport cu celelalte funcţii ale limbajului. Intenţia retorică produce în mod virtual perturbări ale funcţionării diferitelor aspecte ale procesului lingvistic. În primul rînd, ea acţionează radical asupra codului : dealtfel, acest domeniu e cel explorat din vechime de teoria tradiţională a figurilor şi reprezintă ceea ce lucrarea noastră, în cea mai mare parte a ei, ar vrea să sistematizeze în mod riguros şi anume procedeele prin care limbajul retoricianului transformă convenţiile limbii sub triplul lor aspect, morfologic, sintactic şi semantic. Dar şi raportul mesajului cu

referentul — oricare ar fi interpretarea dată acestuia din urmă — poate fi modificat fără ca prescripţiile codului să fie violate. De asemenea, cum dealtfel Jakobson a şi observat, limbajul retoric permite curioase distorsiuni ale actorilor procesului [41].

Se observă că funcţia poetică — pentru a-i păstra aici denumirea originară — nu e de acelaşi ordin cu, de exemplu, funcţia metalingvistică, aceasta reprezentînd utilizarea limbajului în scopul de a furniza informaţii asupra codului, sau cu funcţia expresivă care nu comunică decît atitudinea emiţătorului. Pentru „a atrage atenţia asupra mesajului însuşi", poetul-retorician poate transforma după bunul său plac oricare dintre factorii limbajului. Unele şcoli de poezie modernă se mulţumesc, de exemplu, cu variaţiuni executate pe suportul grafic al mesajului. Literaritatea romanului e stabilită de unicul fapt că „eu"-ul naratorului nu e „eu"-ul scriitorului — sau mai degrabă al acelui *scriptor*, pentru a relua distincţia propusă de Barthes. Proiecţia principiului similarităţii de pe axa paradigmatică pe axa sintagmatică nu e deci singurul criteriu al întrebuinţării literare a discursului. E doar un procedeu printre altele, fără îndoială cel mai răspîndit în poezia propriu-zisă, dar, dacă luăm în considerare totalitatea faptelor de literatură, se conturează şi alte criterii, care se rezumă în ansamblu la transformările sistematice ale întrebuinţării non-literare (cotidiene, ştiinţifice etc...) a limbajului.

Vom numi *metabolă* orice fel de schimbare a unui aspect oarecare al limbajului, în conformitate dealtfel cu sensul din *Littré*. Cum am mai amintit, analiza retorică s-a interesat în special de metabolele codului: studiul acestora, reluat pe baze pe care le credem solide, va constitui prima şi cea mai amplă parte a lucrării noastre. Încă din acest stadiu, retorica poate fi considerată „generală", în măsura în care principalele figuri apar, într-o schemă ortogonală, ca generate de cîteva operaţii fundamentale.

---

[41] *Op. cit.*: „Unui mesaj cu dublu sens îi corespund un emiţător dedublat, un destinatar dedublat" (p. 238).

Metaplasmele, metataxele și metasememele își împart astfel cîmpul abaterilor față de cod. Metalogismele cuprind faptele care pot fi cel mai repede și precis determinate în domeniul transformărilor conținutului referențial. E limpede că pe măsură ce ne interesăm de unități din ce în ce mai mari, pentru care semiologia nu a elaborat decît concepte vagi, e mai greu să ajungem la o descriere satisfăcătoare a procedeelor retorice. În special, o veritabilă retorică a povestirii încă nu se întrevede în viitorul apropiat. Din alte motive, în această carte nu se vor găsi decît schițe ipotetice privind metabolele emițătorului și destinatarului : se pare că, de astă dată, implicațiile psihologice ale acestor aspecte „pragmatice" sînt cele care, la ora actuală, sfidează analiza. În sfîrșit, metabolele contactului par a nu trebui să ne rețină prea mult atenția, dată fiind aplicarea lor relativ limitată.

Mai rămîne un al treilea grad de generalizare, cel care consacră instanța propriu-zis semiologică. „Figurile" retorice, adică rezultatul aplicării a patru operații fundamentale, nu sînt limitate la modul comunicării lingvistice. De multă vreme pictorii și criticii de artă au vorbit de „metafora plastică". Lăsînd la o parte analogiile superficiale, credem că există posibilitatea de a compara procedeele de expresie și de a reduce operațiile fundamentale la aceeași schemă. La noi, capitolul consacrat acestor probleme nu are pretenția de a fi mai mult decît o schiță a ceea ce o cercetare viitoare își va propune să realizeze. Strîngînd laolaltă cîteva ipoteze privind formele narațiunii, care constituie o categorie „translingvistică", noi nu facem decît un prim pas în această direcție.

*

Ne mai rămîne să precizăm raportul dintre cei doi termeni pe care i-am alăturat la începutul discuției : poetică și retorică. A reuni astfel cele două discipline antice nu e un lucru nou : chiar și în mod confuz se simte că ele se atrag una către cealaltă, pentru că s-a întîmplat, de exemplu, să fie reunite într-un singur volum *Poetica* și *Retorica* lui Aris-

totel, sau să se întocmească un *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (*Dicționar de poetică și retorică*)[42]. Răbdătorul compilator al lucrării care poartă acest titlu nu justifică nicidecum faptul de a fi cuplat cei doi termeni: el amintește doar că Academia, începînd din a doua sa ședință din 1635, își propusese alcătuirea unei *Poetici* și a unei *Retorici* (articolul 26 din statut). Cum sînt puține speranțe ca ilustra instituție să-și ducă la bun sfîrșit proiectul, putem, după dl. Morier și după alții, să colaborăm și noi la această muncă. Dar trebuie să știm încotro ne îndreptăm: ce e deci retorica în raport cu poetica?

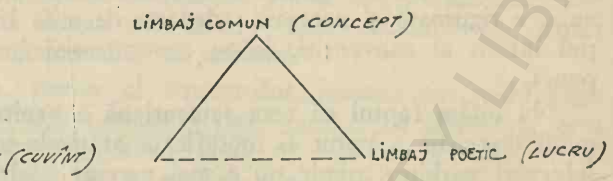
Ținînd seama de ceea ce am spus mai înainte și anume că teoria figurilor era departe de a epuiza obiectul vechii retorici — ceea ce justifică utilizarea expresiei „noua retorică" de către Perelman pentru a desemna o teorie a argumentației — retorica este cunoașterea procedeelor de limbaj caracteristice literaturii. Prin „poetică" înțelegem cunoașterea exhaustivă a principiilor generale ale poeziei, înțelegînd poezia *stricto sensu* ca model al literaturii. Astfel circumscrisă, problema care ne interesează se reduce la a examina aportul retoricii, care nu poate pretinde că epuizează obiectul literar, la constituirea unei științe obiective a acestui obiect.

Tzvetan Todorov, încheindu-și scurtul tratat despre *Tropes et figures* (*Tropi și figuri*) (citat în nota 5), pune problema în acești termeni: „Limbajul figurat este identic cu limbajul poetic? Dacă nu, care sînt raporturile lor?" După ce amintește că autorii clasici au răspuns în general negativ la prima întrebare și au neglijat-o pe cea de-a doua, el opune limbajul figurat limbajului literar (poetic) prin aceea că primul tinde spre discursul opac (cf. Jakobson: „a atrage atenția asupra mesajului însuși") în timp ce al doilea tinde să ne prezinte lucrurile înseși (aceasta e funcția mimetică a discursului). Totuși, cele două limbaje luptă împotriva unui adversar comun, discursul transparent care impune conceptul

---

[42] Henri MORIER, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris, P.U.F., 1961.

abstract. Fie, pentru a evoca celebrul triunghi al lui Ogden și Richards, următoarea schemă tripartită :



Bineînțeles, e vorba aici doar de tendințe : orice discurs implică în mod necesar cele trei aspecte. Discursul literar nu-și impune „realitatea" decît pentru că îi lipsește referentul, iar sensul abstract nu domină în limbajul comun decît prin existența virtuală a lucrurilor.

Aceste distincții sînt interesante, dar ele nu implică, credem noi, faptul că limbajul figurat „ar fi doar o armă de care literatura s-ar putea dispensa în antagonismul ei cu „sensul pur". Așa cum am arătat în paginile precedente, se poate spune că *nu există poezie fără figuri*, în măsura în care termenul „figuri" e înțeles într-un sens îndeajuns de larg : orice mesaj literar e în mod necesar ritmat, rimat, gradat, intersectat, opus, are asonanțe etc. Dar există evident și *figuri fără poezie* și aici trebuie reluată discuția.

E foarte adevărat că în „limbajul ficțiunii" (M. Blanchot), „sensul cuvintelor suferă de o absență primordială" (citat de T. Todorov). Limbajul literar nu are un referent fățiș sau, mai exact, existența unui referent nu e pertinentă în a-l califica. Războiul din Vietnam e fără îndoială o realitate dură, dar un poem despre războiul din Vietnam nu e poetic în măsura în care relatează fapte verificabile, adică în măsura în care e istorie, document, reportaj, mărturie. Să însemne aceasta că noi reducem opera la condiția unui „bibelou de zădărnicii sonore" ? Se știe la ce rezultate sterile au dus adeseori, în literatură, tentativele de abandonare a sensului. De ce nu există poezie abstractă (chiar dacă e numită „concretă") în timp ce, chiar fără să amintim muzica, non-figu-

rativul s-a impus în pictură ?[43] În mod sigur pentru că poetul mînuiește cuvinte, adică elemente compuse din sunete și sensuri. Pentru el legătura dintre cele două laturi ale semnului e riguroasă și necesară : departe de a se risipi în spațiul infinit al convenției, ea se concentrează într-un singur punct.

Nu uităm faptul că teza saussuriană a arbitrarului semnului lingvistic a putut fi modificată arătîndu-se că, pentru subiectul vorbitor, nimic nu e mai necesar decît conexiunea între semnificat și semnificant. Totuși, semnul însuși, dincolo de dualitatea lui constitutivă, e distinct de referent : sensul ultim al discursului comun e tocmai această „țintire" a lucrurilor, în același timp absente (cuvîntul nu e totuna cu lucrul) și prezente (cuvîntul înlocuiește lucrul).

Ceea ce caracterizează discursul poetic e faptul că el nu vorbește despre lucruri. Poezia stă în întregime în cuvinte (forme și sensuri). În acest caz, triunghiul lui Ogden și Richards nu mai e valabil. Găsind în el însuși propria sa justificare, mesajul literar unește cele două vîrfuri inferioare ale triunghiului : intenția poetică se manifestă în această obliterare a lucrului prin cuvînt.

Funcția retorică are ca efect reificarea limbajului. Știm că acțiunea asupra unei alte persoane (propagandă, predică, seducere, publicitate etc.) nu s-a lipsit niciodată de folosirea arsenalului procedeelor „poetice", ca să nu mai vorbim de cei care le utilizează în discursul științific pentru a scuti o demonstrație. Cît despre scriitor, e prea puțin spus că întrebuințează figura : el trăiește din ea. În ceea ce îl privește nu e vorba de a-și *împodobi* fraza, ci de a face să existe limbajul fără garanția lucrurilor : numai figura, în sensul generalizat pe care i l-am dat aici, îi poate permite acest lucru. „Structurile adiționale" nu sînt deci simple constrîngeri, „piedici", fie ele chiar „subtile", ci singurul mod de a deturna limbajul din rolul său utilitar, ceea ce reprezintă

[43] În legătură cu aceste tentative de poezie non-semnificantă, a se vedea numărul special din *Journal des poètes*, n. 3, 1969.

prima condiție a metamorfozării lui în poezie. Prin metabole, discursul literar se închide asupra lui însuși. Dar, cum de mult se știe, metabolele nu ajung să-i împlinească, să-i desăvîrșească ființa: cele mai savante „cuplări" nu permit întotdeauna „curentului" să străbată.

Retorica, studiu al structurilor formale, se prelungește deci necesar într-o transretorică, care e, cu siguranță, ceea ce se numea odinioară a doua retorică sau poetica. Ei îi revine misiunea de a explica efectul și valoarea acestor cuvinte modificate pe care le rostesc poeții, și, mai întîi, misiunea de a determina ce procent de modificări e compatibil, nu numai cu buna funcționare a figurii, ci și cu acceptarea ei de către conștiința estetică [44]. Trebuie oare să admitem, împreună cu Jean Cohen, care reia aici o ipoteză la modă în critica anglo-saxonă, că un astfel de studiu sfîrșește prin a recunoaște existența unui „cod al conotatorilor", poezia violînd sensul denotativ numai pentru a realiza mai bine sensul emoțional sau afectiv? Ceea ce Cohen însuși spune despre această „apariție a feței patetice a lumii" ridică mai multe întrebări. Noi înșine am arătat mai înainte — și o vom repeta în primul capitol (2-3-1) — că rezervăm pentru o lucrare ulterioară studiul sistematic al *etosului* figurilor, ținînd seama de faptul că efectul psiho-estetic nu depinde doar de mecanismele lingvistice. Se va găsi totuși, ca apendice al primei părți, schița unui asemenea studiu sistematic. În acest domeniu, esteticienii au întreprins adesea

---

[44] Problema de a ști dacă un asemenea studiu poate fi numit „poetic" mai degrabă decît „estetic" nu are decît o importanță secundară. T. TODOROV înglobează o mare parte din ceea ce numim aici retorică în poetică, înțeleasă în sensul de „știință a literarității", și lasă esteticii problema efectelor și a valorii („Poétique", în *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris, Ed. du Seuil, 1968). Totuși, esteticieni autorizați — și în special Etienne SOURIAU în *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, Alcan, 1929 — și-au definit ei înșiși disciplina, înlăturînd complet problema frumosului. Poziția pe care o adoptăm este, în definitiv, conformă cu înțelegerea comună, care admite că un text nu e cu adevărat „poetic" decît dacă „retorica" lui este eficace.

analize amănunțite privind cutare sau cutare „categorie". Există o literatură considerabilă despre grațios, tragic, comic etc. Dar, în momentul actual, tentativele de sistematizare sînt derizorii. Cea pe care o prezentăm noi aduce, cel puțin, o ipoteză de lucru.

Dealtfel, dacă certitudinea, probabilitatea și posibilitatea se repartizează inegal în paginile care urmează, poate că aceasta nu se întîmplă exact acolo unde credem noi.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

RETORICA FUNDAMENTALĂ

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I

TEORIA GENERALĂ A FIGURILOR LIMBAJULUI

1. *DECUPAJUL DISCURSULUI*

1.1. Unităţile de semnificaţie

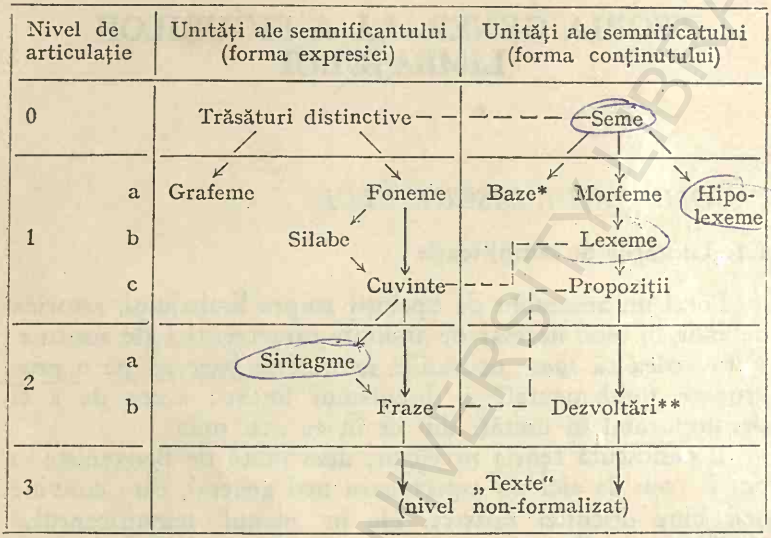
Fiind un ansamblu de operaţii asupra limbajului, retorica depinde în mod necesar de anumite caracteristici ale acestuia. Vom vedea că *toate* operaţiile retorice se bazează pe o proprietate fundamentală a discursului linear : aceea de a fi decompozabil în unităţi din ce în ce mai mici.

E cunoscută teoria nivelelor, dezvoltată de Benveniste[1] : noi îi vom da aici un aspect ceva mai general, care convine mai bine discuţiei noastre. Fie în planul semnificantului (fonic sau grafic), fie în planul semnificatului (sens), lanţul manifestat poate fi considerat ca o ierarhie de planuri, în care „se articulează" unităţi discrete. Mai multe unităţi ale aceluiaşi nivel sînt incluse (sau „integrate", în terminologia lui Benveniste) într-o unitate de ordin superior şi fiecare dintre ele include unităţi de ordin inferior.

Descompunerea se produce, în fiecare din cele două planuri, pînă la un nivel atomic sau indivizibil. În planul semnificantului, se va atinge astfel nivelul trăsăturilor distinctive, în planul semnificatului, nivelul semelor. E demn de remarcat faptul că întotdeauna ultimul stadiu de descompunere atins e infralingvistic : nici trăsăturile distinctive, nici semele nu au în limbaj o existenţă explicită şi independentă. Unităţile de semnificaţie, aşa cum se manifestă ele în discurs, încep la nivelul imediat superior.

---

[1] A se vedea în această privinţă E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale* „Bibliothèque des Sciences humaines", Gallimard, 1967.



* Bază sau nucleu semic.

** Înţelegem prin „dezvoltare" orice secvenţă de propoziţii care are un scop descriptiv, narativ, deductiv etc.

- - - Numărul articulaţiilor în planul semnificantului fiind superior celui din planul semnificatului, indicăm printr-o linie întreruptă principalele corespondenţe.

TABLOUL I

Nivelele articulaţiei

Toate unităţile de semnificaţie aflate în operă vor fi deci considerate drept ansambluri de elemente, ele însele extrase din repertoare preexistente (sunetele limbii franceze, cuvintele vocabularului etc.). Aceste repertoare sînt ierarhizate prin opoziţii binare datorită cărora pot fi reprezentate sub formă de arbori disjunctivi (taxinomiile tip Linné, arborele vocalelor etc.) sau grafuri. Fiecare element poate fi definit într-un astfel de arbore prin coordonatele sale : orice figură retorică va fi o schimbare a coordonatelor sau o deplasare

în arbore. Retorica va constitui astfel ansamblul regulilor de circulaţie în spaţiul acestor arbori.

Vom menţiona de asemenea că, în raport cu distincţiile fundamentale propuse de Hjelmslev, analiza noastră se referă numai la forme (atît ale expresiei cît şi ale conţinutului), excluzînd substanţele. Cînd vom vorbi, la § 3. 1, despre alterările „substanţiale", acest cuvînt nu va trebui deci înţeles în accepţia dată de Hjelmslev. Dimpotrivă, vom utiliza categoriile lingvistului danez în capitolul consacrat figurilor naraţiunii.

Săgeţile din tabloul I marchează legăturile între nivelele de articulaţie: fiecăreia dintre ele îi corespunde un tip de figură retorică. Le putem grupa în trei mari grupe prezentînd caractere omogene:

Grupa	Definiţie	Exemple
A	Integrarea nivelului 0 în nivelul 1. . . .	0 — 1 a
B	Relaţii în interiorul nivelului 1.	1a — 1b 1b — 1c 1a — 1c
C	Integrarea nivelului 1 în nivelul 2 şi relaţii în interiorul nivelului 2 . . .	1c — 2a 1c — 2b 2a — 2b

TABLOUL II

Relaţii între nivelele de articulaţie

Remarcăm că figurile retorice privesc în general nivelele învecinate sau apropiate (de exemplu contrepet-ul fonetic într-o sintagmă) şi rareori nivelele îndepărtate (de exemplu asonanţele sau repetiţiile trăsăturilor distinctive într-o frază întreagă).

Relaţiile care introduc cel de-al treilea nivel definesc şi ele noi tipuri de figuri pentru care vom încerca să alcătuim un prim inventar în cea de-a doua parte a lucrării.

Inventarul decupajelor e de primă importanţă căci el permite delimitarea domeniului celor patru mari familii pe care

le vom distinge în cadrul figurilor retorice. Această cvadripartiție rezultă din aplicarea simultană a două dihotomii : o primă delimitare în funcție de distincția semnificant / semnificat, o a doua în funcție de nivelul unităților descompuse : cuvînt/frază.

Această a doua delimitare se cere justificată, întrucît precedenta noastră analiză ajungea la trei grupe distincte (A, B, C) și nu la două. De fapt, ni s-a părut mai simplu să facem o primă clasificare respectînd domeniile obișnuite ale analizei discursului, urmînd să reîmpărțim ulterior aceste domenii după criterii componențiale mai exacte (a se vedea § 3.3).

La analiză s-a dovedit că această ultimă distincție comportă o oarecare doză de arbitrar : pe de o parte figurile cuvintelor (ex. : contrepet-ul) pot să afecteze mai multe cuvinte fără ca prin aceasta să devină figuri de sintaxă ; pe de altă parte, se poate susține, nu fără îndreptățire, că există și alte nivele decît cel al cuvîntului și al frazei. Găsim astfel figuri ale fonemelor (aliterațiile, asonanțele), figuri ale silabelor (verlenul) sau figuri care angajează entități cu mult superioare frazei (romanul *Ulysse*). Limita pe care o fixăm aici nu are decît un caracter didactic. E lesne dealtfel să considerăm schema noastră ca „deschisă" spre bază (a se vedea tabloul III) : într-adevăr, nu există nici un inconvenient ca un sistem de figuri să iasă din limitele domeniului lingvistic tradițional.

	EXPRESIE (formă)	CONȚINUT (sens)
CUVINTE (și <)	Metaplasme	Metasememe
FRAZE (și >)	Metataxe	Metalogisme

Observație : Cum termenii *metabolă* și *metaplasm* au fost deja acceptați, am creat, prin analogie, alte trei denumiri după același tipar. *Metasemem* e luat într-o accepție diferită de A.-J. Greimas, *Sémantique structurale (Semantică structurală)*, p. 108.

TABLOUL III

Tablou de ansamblu al metabolelor

La limită, s-ar putea considera sistemul şi ca o ierarhie neriguroasă comportînd aproximativ zece nivele. Neriguroasă, în sensul că anumite nivele pot fi escamotate : cuvîntul, de exemplu, se poate descompune în silabe sau direct în foneme. În sfîrşit, s-ar putea chiar renunţa la ortogonalitatea atribuită celor două dihotomii, considerînd mai degrabă domeniile într-o succesiune progresivă, care să marcheze trecerea de la forma pură la conţinutul pur :

Domeniu plastic	Formă pură şi arbitrară, non-semnificantă, dar distinctivă.
Domeniu sintactic	Formă semnificantă în măsura în care e funcţională : cuvîntul nu are sens deplin atîta timp cît nu intră „în funcţiune" într-o frază.
Domeniu semic	Segmente ale semnificatului arbitrar decupate şi limitate de o formă.
Domeniu logic	Conţinut sau semnificat pur, nesupus nici unei constrîngeri sau limitări de ordin lingvistic.

1.2 Descrierea domeniilor

1. 2. 1 *Domeniul metaplasmelor.* — Acest domeniu e cel al figurilor care acţionează asupra aspectului sonor sau grafic al cuvîntului şi al unităţilor inferioare cuvîntului, pe care îl descompun după următoarele modele :

Cuvînt = ansamblu de *silabe* (vocale şi consoane de sprijin) dispuse într-o ordine pertinentă şi admiţînd repetiţia.

Cuvînt = ansamblu de *foneme* (sau *grafeme*) dispuse într-o ordine pertinentă şi admiţînd repetiţia.

Fonem = ansamblu de *trăsături distinctive* ierarhizate, fără repetiţie şi fără ordine lineară.

Grafem = ansamblu de *trăsături distinctive* (nu încă definitiv formalizate).

1.2.2 *Domeniul metataxelor.* — Este domeniul figurilor care acționează asupra structurii frazei. În franceză, fraza se definește prin prezența minimă a unor constituenți, sintagmele. La rîndul lor, sintagmele se definesc prin apartenența morfemelor din care sînt constituite la clase de morfeme. Sintagmele și morfemele ocupă în secvență poziții date. Vom avea deci:

Frază = ansamblu de sintagme și morfeme, dispuse într-o anumită ordine și admițînd repetiția.

1.2.3 *Domeniul metasememelor.* — Un metasemem e figura care înlocuiește un semem prin altul, deci care modifică grupările de seme de gradul zero. Acest tip de figură presupune că un

Cuvînt = ansamblu de *seme nucleare*, fără ordine internă și neadmițînd repetiția.

Într-adevăr, semul e o unitate infralingvistică de natură calitativă iar cuvîntul, un decupaj semantic sau o grupare de seme privilegiată de limbaj. În interiorul cuvîntului nu se poate deci vorbi de repetarea unui sem și nici de existența unei ordini a semelor.

Dar se poate la fel de bine considera că anumite cuvinte trimit indirect la un

Obiect = ansamblu de părți coordonate,

și că descompunerea obiectului în părți (la nivelul referentului) își are corespondentul lingvistic (la nivelul conceptelor), ambele descompuneri putînd fi desemnate prin cuvinte. Vom vedea totuși că rezultatele acestor două descompuneri sînt total diferite.

1.2.4 *Domeniul metalogismelor.* — Parțial, aceasta e domeniul vechilor „figuri de gîndire", care modifică valoarea logică a frazei și care nu sînt, în consecință, supuse restric-

țiilor lingvistice. Dacă nu se poate repeta un sem în interiorul unui cuvînt, în schimb se poate foarte bine repeta un cuvînt într-o frază, și *a fortiori* în unitățile de ordin superior. Gradul zero al unor asemenea figuri face să intervină, mai degrabă decît criteriile corecției lingvistice, noțiunea de ordine „logică" a prezentării faptelor, sau cea a progresiei „logice" a raționamentului.

Frază = ansamblu de seme grupate în sememe (cuvintele) caracterizate prin ordine și admițînd repetiția.

1.2.5 *Rezumat.* — În rezumat, și pentru a da o privire de ansamblu asupra diverselor domenii delimitate, putem să le reprezentăm în triunghiul lui Ogden și Richards, indicînd printr-o săgeată locul în care se manifestă abaterea care constituie figura :

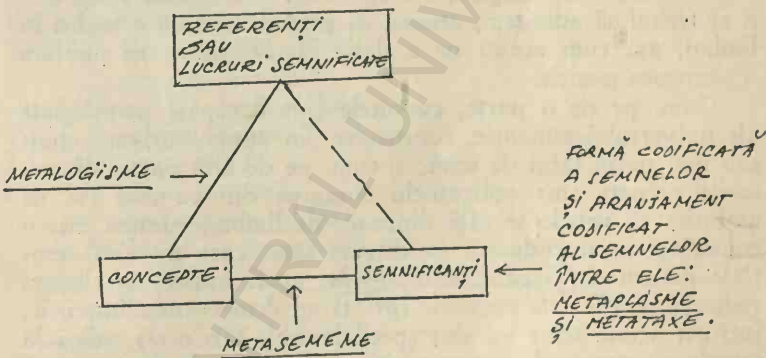


FIG. 1

2. CONCEPTELE OPERATORII

Pînă acum, am spus, într-un mod destul de vag, că figurile retorice „modifică", „înlocuiesc", „acționează asupra" : e momentul să precizăm această terminologie și să definim mai întîi ce înțelegem prin *grad zero*, *abatere* sau *alterare*, *marcă*, *redundanță*, *autocorectare* și *invariantă*.

2.1 Grad zero

2.1.1 *Definiție intuitivă.* — Deși orice concepție referitoare la abatere presupune existența unei norme, sau grad zero, e foarte greu să-i dăm acestuia o definiție acceptabilă. Ne-am putea mulțumi cu o definiție intuitivă : e un discurs „naiv" și lipsit de artificii, de subînțelesuri, acel discurs pentru care „un chat est un chat" [2]. Totuși, dificultățile apar cînd e vorba de a aprecia dacă un anume text e figurat sau nu. Într-adevăr, orice ocurență, orice cuvînt e opera unui emițător : ea nu poate fi socotită, decît cu prudență, inocentă.

2.1.2 *Limită univocă.* — Se mai poate concepe gradul zero ca fiind acea limită spre care tinde, intenționat, limbajul științific. Într-o asemenea optică, criteriul unui astfel de limbaj ar fi *univocitatea* [3]. Se știe însă cîte eforturi de redefinire a termenilor impune cercetătorilor o asemenea exigență : n-ar trebui să admitem, atunci, că gradul zero *nu e* inclus în limbaj, așa cum acesta ne e dat ? Ne-ar plăcea să apărăm o asemenea poziție.

Cum, pe de o parte, cuvintele sînt decupaje privilegiate ale universului semantic, constituite din ansambluri mai mult sau mai puțin largi de seme, și cum, pe de altă parte, discursurile noastre sînt obligatoriu compuse din cuvinte (să ne amintim că semele se află dincoace de limbaj), sîntem mereu constrînși să introducem în discurs seme care nu sînt esențiale pentru el. *Gradul zero absolut* ar fi atunci un discurs redus la *semele sale esențiale* (printr-un demers metalingvistic, întrucît aceste seme nu sînt specii lexicale distincte), adică la semele pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată întreaga semnificație a discursului.

În toate discursurile noastre, semele esențiale apar în mod sigur, dar învăluite într-o informație suplimentară neesențială, *nu redundantă ci laterală.* Conform acestui punct de vedere,

---

[2] Un motan (*chat*) e un motan (*chat*) și nu o ureche de ac (chas)... Vezi Pierre GUIRAUD, *Structures, étymologiques du lexique français* („Langue et langage"), Paris, Larousse, 1967, pp. 121—122.

[3] J. P. BOONS, „Synonymie, antonymie et facteurs stylistiques", în *Communications*, n. 10, 1967, pp. 167—188.

aproape toate denumirile sînt sinecdotice. Vom conveni să numim *grad zero practic* enunţurile care conţin toate semele esenţiale, plus un număr de seme laterale reduse la minimum în funcţie de posibilităţile vocabularului.

Să reluăm exemplul dat altădată de Jean Paulhan. Dacă se compară următoarele enunţuri :

Ah, va să zică tu eşti !
Vorbeşti de lup şi lupul la uşă.
El e, fără doar şi poate.
Iote-l !
Răsărişi !
Salutare, tipu' !
Bună, mă.
Cum, tu ?
Vasăzică tot a venit.
Ce ? tu, aici ?
Ce-mi văd ochii ?
Tu eşti sau stafia ta ?
La ora asta se vine ?
Uite şi figura secolului !
A, tu eşti, scumpo !
Tu, imposibil !
In sfîrşit, iată-te !
Sfinte doamne, tu eşti ?
Ne întrebam pe unde dracu' umbli.
Ura, băieţi !
Sosişi la pont.
Acu ţi-ai găsit şi tu să pici,

se va putea recunoaşte fără dificultate, în fiecare dintre ele, un grad zero practic comun „Iată-te", constituind clasa vizată. Reciproc, dacă, la nivelul gradului zero, personajul unei povestiri trebuie să moară asasinat, vom fi constrînşi să alegem o armă, chiar dacă felul ei nu influenţează cu nimic mersul intrigii. Triadele lui Propp-Bremond[4] sînt redactate în termeni generali. Ele nu reprezintă altceva decît gradul

[4] Claude BREMOND, „Le message narratif", în *Communications*, n. 4, 1964.

zero al narațiunii. Dar cînd un basm popular rus actualizează propoziția „producerea unei garanții", el alege obligatoriu un obiect concret drept garanție, precum și împrejurări precise, chiar dacă neesențiale, pentru a se produce.

Această definiție a gradului zero va rămîne mai mult o promisiune decît un instrument eficace, cîtă vreme nu vom elabora procedurile necesare pentru a-l atinge. Totuși, fixînd gradului zero acest loc în afara limbajului, ne explicăm interminabilele discuții în această privință [5] și găsim justă concepția despre gradul zero ca limită.

2.1.3) *Probabilități subiective* (*așteptări împlinite*). — Pentru a evita definirea unei norme adesea insesizabile, indicăm totuși că s-ar putea lua în considerare o procedură empirică de determinare a gradului zero, bazată pe o definiție ca: „Gradul zero al unei poziții determinate e ceea ce cititorul așteaptă în poziția respectivă". Introducînd în acest stadiu al discuției cititorul, aducem de pe acum un argument în favoarea tezei pe care o vom susține în capitolul consacrat etosului, teză conform căreia efectul nu e conținut în figură, ci se produce la cititor ca răspuns la un stimul. Procedura propusă (pentru care avem în pregătire un test) se bazează pe probabilitățile subiective, adică pe cunoștințele cititorului

1) cu privire la cod (vocabular, gramatică, sintaxă),
2) cu privire la universul semantic general (istorie, cultură, știință),
3) cu privire la universul semantic particular (alte opere ale autorului),
4) cu privire la antecedentele imediate ale mesajului (clasteme „întrezărite" dar încă nu deplin saturate de argumentație).

Ne dăm seama imediat că gradul zero astfel obținut va consta rareori în cuvinte precise dar că va fi constituit în general dintr-o serie de constrîngeri privind elementele care pot ocupa poziția respectivă.

---

[5] Vezi, de ex., T. TODOROV, *Littérature et signification.*

— Relaţia cu opoziţiile previzibil / imprevizibil şi banal / original din teoria informaţiei e evidentă : ea deschide un drum cercetării în poetica experimentală.

2.1.4 *Statistici ale vocabularului.* — Unii autori au încercat să descrie faptul literar pornind de la frecvenţa cuvintelor, bazîndu-se pe liste de frecvenţă zise „normale", liste obţinute prin statistici destul de ample. Lista zisă „a lui Vander Beke" e un exemplu de o asemenea normă, considerată ca grad zero în funcţie de care ar putea fi măsurate abaterile. Nu ne vom pronunţa asupra interesului acestei metode, mărginindu-ne să subliniem că ea duce la un studiu macroestetic al stilului, în timp ce noi întreprindem aici studiul său microestetic.

2.1.5 *Izotopie.* — A.-J. Greimas a insistat asupra noţiunii de izotopie ca normă semantică a discursului : fiecare mesaj sau text caută să fie „receptat ca o semnificaţie unitară" [6]. Într-adevăr, pentru a fi eficace, comunicarea trebuie să evite ambiguităţile şi dublul sens, ceea ce şi face sprijinindu-se pe redundanţa puternică a categoriilor morfologice.

Simplul fapt că noi concepem mesajul literar (sau funcţia retorică) ca avînd un grad manifestat şi un grad zero, absent dar identificabil, arată că, în concepţia noastră, el se bazează deliberat pe non-izotopie.

În unele cazuri (în special cel al metaforei) retorica transgresează vizibil codul lexical şi, în acelaşi timp, legea izotopiei, dar există şi cazuri în care codul e respectat şi în care numai non-izotopia semnalează figura. E cazul antanaclazei şi al antimetabolei, pe care le vom analiza mai departe :

Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas.
(Pascal)

Pe de altă parte, conceptul de izotopie permite elaborarea unei noţiuni şi mai generale a faptului retoric. Pînă aici, am presupus că mesajul literar se defineşte în raport cu un model unic considerat drept normă. Metasememul (sau tropul), de

---

[6] Vezi A.-J. GREIMAS, *Sémantique structurale* („Langue et Langage"), Paris, Larousse, 1966, p. 69.

exemplu, dă un sens nou, dacă nu mai pur, cuvintelor tribului. În această distanță rezidă o importantă sursă de interes sau de plăcere, privind un mesaj întotdeauna apreciat în funcție de ceea ce de fapt el nu este. Această trăsătură ar fi ea singură suficientă pentru a defini funcția retorică. Dar nu e sigur că o asemenea concepție binară a întrebuințării limbajului e unica posibilă. Non-izotopia nu înseamnă neapărat dublă izotopie. Într-adevăr, unele mesaje vizează multiplicitatea planurilor lecturii, fără ca unul dintre ele să poată pretinde a fi gradul zero: *l'Assomoir* (*Cîrciuma*) al lui Zola e în același timp cîrciuma, firma ei, alcoolul, plaga socială.

Această pluralitate voită a interpretării pare a fi o constantă a literaturii, așa cum ne arată teoria medievală a celor patru sensuri, dar exemplele limită au fost date de scriitorii contemporani și în special, în mod sistematic, de Joyce: astfel, în *Finnegans Wake* (*Veghea Finneganilor*) „cuplul Shem-Shaun, în afară de faptul că-și schimbă mereu numele, încarnează succesiv pe Cain și Abel, pe Napoleon și Wellington, pe Joyce și Whyndham Lewis, timpul și spațiul, copacul și piatra" [7]. Observăm că într-un asemenea caz vasalitatea gradului figurat față de gradul zero, abolită fiind, face loc organizării izotopiilor multiple și coordonate.

Existența unor astfel de fenomene nu limitează pertinența tentativei noastre. O teorie a sensului multiplu presupune mai întîi formalizarea unei teorii a dublului sens, care e suficientă pentru a explica o mare parte din faptele de literatură.

2.1.6 *Grad zero și codificare.* — Tot ceea ce face parte din codul lingvistic constituie o normă, adică un grad zero: ortografie, gramatică, sensul cuvintelor. Adăugăm la acestea codul „logic", definit prin veracitatea discursului. Dar e de la sine înțeles că orice fel de convenții, mai mult sau mai puțin tacite, pot da naștere unor abateri perceptibile. Ca atunci cînd Blaise Cendrars indică sistematic, pe prima pagină a cărților lui, la rubrica „De același autor":

În pregătire: 33 de volume.

---

[7] După Umberto ECO, *L'Oeuvre ouverte* („Pierres vives"), Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 259. Studiul din care se citează nu figurează în traducerea românească, apărută la editura UNIVERS în 1969.

2.2 Autocorectare și redundanță

2.2.1 *Definiții.* — Se știe că, la toate nivelele sale, limbajul e *redundant*, cu alte cuvinte se repetă. Această costisitoare practică e menită să asigure mesajelor lingvistice o anume imunitate față de erorile de transmisie. Procentul redundanței globale a limbajului scris a fost măsurat : el ar fi, pentru franceza modernă, cam de 55% [8]. Aceasta înseamnă că dacă se suprimă la întîmplare 55% din unitățile sale de semnificație, un mesaj ar putea fi totuși înțeles. Această proprietate a codului e numită *autocorectarea erorilor.* Procentul de redundanță e variabil în funcție de tipul de mesaj (jurnalistică, eseu, poezie...) dar e cunoscut în mod intuitiv de către toți vorbitorii limbii.

Dacă vom înlocui acum alterarea nesemnificativă și întîmplătoare care constituie *eroarea* prin alterarea semnificativă pe care am numit-o *abatere,* vom proiecta o nouă lumină asupra retoricii [9]. Într-adevăr, dacă un prim moment al retoricii constă pentru un autor în a crea abateri, al doilea moment va fi reducerea lor de către cititor [10]. Această reducere nu e altceva decît o autocorectare și nu este posibilă decît exact în măsura în care procentul alterării n-a depășit procentul redundanței. Un întreg domeniu al retoricii nesocotește zona de redundanță a limbajului, restrîngînd-o, dar aceasta îi asigură, dimpotrivă, o limită peste care nu se poate trece decît cu riscul de a distruge mesajul (ermetism). Se cuvine totuși să se precizeze cu grijă diversele forme de redundanță ale limbajului și să se examineze efectul pe care îl pot avea asupra lor diferitele procedee retorice. Vom reține în acest sens definiția lui Vitold Belevič : „redundanța e refuzul de a considera ca distincte toate combinațiile posibile" [11]. Într-un

---

[8] A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique,* Paris, Flammarion, 1958, p. 54.

[9] Asupra redundanței văzută ca o condiție a stilului, vezi cîteva observații ale lui Pierre GUIRAUD, „Langage et théorie de la communication", în *Le Langage,* „Encyclopédie de la Pléiade", Paris, N.R.F., 1968, p. 164.

[10] J. COHEN, *op. cit.*

[11] Vitold BELEVIČ, *Langage humain et langage des machines,* Bruxelles, Office de la publicité, 1956, p. 115.

limbaj fără redundanţă, orice alterare a unui cuvînt al codului îl transformă într-un alt cuvînt al codului, în timp ce într-un limbaj redundant, cuvintele sînt separate printr-o distanţă (= mulţimea elementelor de schimbat) adesea foarte mare.

2.2.2 *Redundanţă fonetică sau grafică.* — Un cuvînt prost pronunţat (sau greu de citit) poate fi reconstituit graţie redundanţei lui. Această operaţie nu apelează la sensul cuvîntului (sens pe care ar putea să-l sugereze contextul său) şi nici la regulile gramaticale sau sintactice (la ajutorul sintagmei în care cuvîntul e inserat).

Unele abateri retorice (metaplasmele) diminuează redundanţa fonetică. Ele nu pot totuşi să o suprime în întregime, căci cititorul n-ar mai putea restabili gradul zero şi mesajul ar fi distrus. De exemplu într-un *cuvînt-valiză* (*mot-valise*) trebuie să subziste suficiente elemente pentru fiecare dintre constituenţi, pentru ca toţi să poată fi identificaţi. În aceste versuri de E. E. Cummings se recunosc (greu, e adevărat) cuvinte englezeşti deformate de „pronunţia negrilor" :

ydoan
yunnuhstan

2.2.3 *Redundanţă sintactică şi gramaticală.* — Această redundanţă e deosebit de mare în limba scrisă. Ea se manifestă mai ales prin mărci repetate : acordul în gen, în număr, acordul verbelor etc. În sintagma „les grands arbres" găsim trei mărci grafice şi două mărci fonice ale pluralului*.

Metataxele distrug în parte această redundanţă, dar lasă să subziste din ea atît cît e necesar pentru ca descifrarea să se poată realiza. De exemplu în acest vers al lui Geo Norge :

Z'encens, vous peut bien grésiller

acordul în persoană nu e observabil, dar există o autocorectare prin punctuaţie.

---

* În limba română, distribuţia mărcilor fonice şi grafice e alta : în „copacii mari" avem două mărci fonice şi două mărci grafice ale pluralului (n.t.)

2.2.4 *Redundanță semantică.* — Spre deosebire de celelalte tipuri de redundanță, acesta nu face obiectul unor reguli stricte (reguli ortografice sau gramaticale). El rezultă parțial din reguli logice și parțial dintr-o necesitate pragmatică a comunicării : aceea a coerenței mesajelor. În cadrul aceluiași pasaj, conceptele evocate vor fi în general vecine sau înrudite. La nivelul sintagmei, această exigență poate merge pînă la o determinare parțială a sensului cuvintelor prin context. Exprimăm această proprietate spunînd că anumite seme sînt *iterative*[12] : clasemele. De exemplu, complementul verbului „*boire*" (*a bea*) va fi, după toate probabilitățile, un lichid, altfel avem de-a face cu o abatere ca în „*toute honte bue*" (*a înghiți rușinea*). La fel „*soarele negru al melancoliei*" violează regula coerenței semantice.

Altfel spus, după fiecare joncțiune sau interval, există o anumită probabilitate de a întîlni unul sau mai multe seme noi. O astfel de probabilitate n-a putut fi încă măsurată, dar nivelul ei e apreciat totuși cu precizie de orice vorbitor al limbii care-și modifică așteptarea în funcție de felul mesajului recepționat : jurnalistică, roman, tratat...

Cînd citim la Péguy :

C'est la terre qui gagne et la terre qui plante
Et qui fait le procès de nos vieillissements
Et qui fait une belle et qui fait une laide
Et qui fait le procès de nos inscriptions
C'est la terre qui gagne et la terre qui compte
Et qui fait le procès de nos inscriptions
Et qui fait le mémoire et qui fait le décompte
Et qui fait le tracé de nos descriptions.

așteptarea noastră e înșelată, îndreptată în alt sens și abaterea e percepută.

2.2.5 *Redundanță convențională.* — Un anume procent de redundanță poate fi adăugat limbajului în mod artificial, grație unor ansambluri de reguli complementare la care acesta e supus. Convențiile, care nu sînt decît în cazuri excepționale

[12] Vezi GREIMAS, citat la nota 6.

semantice, privesc mai degrabă semnificantul : schema metrică, forma fixă, schema rimelor etc... Dar există și convenții care diminuează net procentul global de redundanță : suprimarea majusculelor, a punctuației.

Convenții de același fel există și în cuvînt : pauze, tăceri, intonație. Recitarea versurilor poate respecta cezurile și rimele sau, dimpotrivă, poate sublinia dezvoltarea sintactică.

2.2.6 *Întrepătrundere.* — Într-un discurs sînt, firește, distribuite diferite tipuri de redundanță care se suprapun parțial. Dispariția unei redundanțe fonetice poate fi compensată printr-o redundanță semantică etc. Procentajul respectiv al diverselor forme n-a putut fi încă măsurat, se pare. Cu ajutorul unui test elementar[13] am obținut aproximațiile următoare pentru un text de proză :

R. morfologică	22
R. sintactică	23
R. semantică	55
R. totală	55%

2.2.7 *Nivele de redundanță și marcă.* — Am stabilit, într-un cuvînt, trei nivele de redundanță. Primul e normal, adică face parte din gradul zero. Celelalte două sînt unul micșorat, celălalt mărit, ambele însă fiind marcate în raport cu primul. Posibilitatea a trei aspecte diferite ale aceluiași mesaj (—, 0, +) furnizează 1,6 biți de informație care sînt de fapt folosiți drept cod „parazit" și trimit la semnificați generali (ca literatura, limbajul copiilor, argoul etc.).

---

[13] Testul nostru consta în a propune unui grup competent lingvistic (studenți în filologie) un text descriptiv, izotop din punct de vedere semantic. Din 862 de unități ale textului (litere și spații) 244 fuseseră șterse la întîmplare (să zicem 28,3%). Fiecare subiect era invitat să restabilească părțile care lipseau din text, indicînd la ce „raționament" recurgea (fonetic, sintactic + gramatical sau semantic). Restabilirea corectă a fost obținută cel puțin o dată pentru toate pozițiile, ceea ce confirmă că procentajul de redundanță al francezei scrise trece de 28%. Totuși, ni se pare că procentul de 55% pentru redundanța totală e oarecum exagerat. Vom reveni asupra acestei probleme într-o lucrare ulterioară, bazată pe teste mai elaborate.

Dacă retorica se bazează pe o dublă acțiune : de creare și de reducere a abaterilor, trebuie ca aceste abateri să fie descoperite de cititor sau ascultător. Trebuie deci ca ele să-și facă simțită prezența printr-o *marcă*, și această constatare e mai puțin banală decît pare la prima vedere. Într-adevăr, e perfect posibil să se creeze abateri, pornind de la un grad zero dat, abateri care să ajungă nu la expresii figurate percepute ca atare, ci la un alt grad zero : în acest caz cititorul nu percepe nici o variație a procentului de redundanță. Or, am văzut că orice figură modifică procentul de redundanță al discursului, fie reducîndu-l, fie mărindu-l. Cum nivelul normal de redundanță e implicit cunoscut de orice vorbitor al limbii, o alterare pozitivă sau negativă a acestui nivel devine o marcă.

2.3 Abatere și convenție

2.3.1 *Abatere.* — În sens retoric, vom înțelege abaterea ca o alterare perceptibilă a gradului zero. Aceasta naște imediat două dificultăți.

În primul rînd, există alterări voluntare al căror scop e să compenseze insuficiențele vocabularului : în situația în care „nu există cuvîntul necesar" trebuie fie să creăm un cuvînt nou, fie să schimbăm sensul unui cuvînt vechi. Operațiile care se fac în aceste ocazii nu diferă cu nimic de cele ale retoricii propriu-zise : nu diferă decît prin intenție. Vom conveni să numim retorice doar operațiile vizînd efecte poetice (în sens jakobsonian) și pe care le întîlnim în special în poezie, umor, argou etc.

În al doilea rînd, concepția noastră despre gradul zero ne obligă să descompunem abaterea în două părți. Prima acoperă distanța care separă semele esențiale de disponibilitățile lexicale, a doua acoperă distanța suplimentară, parcursă de data aceasta pe teren lingvistic, între aceste disponibilități și lexemele finalmente adoptate. Numai cea de-a doua parte a abaterii e propriu-zis retorică, dar, la prima vedere, pare imposibil de precizat limita dintre cele două părți. Într-adevăr, un sem esențial e în general inclus în mai multe lexeme între care se exercită mai degrabă o selecție *negativă* (prin renun-

țarea la semele neesențiale). Din acest punct de vedere, mai multe din aceste lexeme pot fi considerate în mod valabil de către analist ca grade zero practice. E fără îndoială imposibil să decizi începînd de la ce grad de acumulare a semelor neesențiale poate fi percepută abaterea [14].

E drept, aceste dificultăți nu privesc decît metasememele. Abaterea e mult mai ușor de sesizat în domeniul metaplasmelor și metataxelor, deși ea a condus spre formularea unor criterii de normalitate neobservate în afara studiilor de retorică (de exemplu „sintaxa normală modernă condamnă simetriile prea vizibile"). Dimpotrivă, în domeniul metalogismelor, gradul zero e din nou foarte greu de definit.

Pe plan formal, abaterea afectează o unitate de semnificație aflată la oricare nivel și produce descompunerea acestei unități în modurile precizate în § 1.

Am spus mai înainte că vom numi retorice doar abaterile care urmăresc efecte „poetice". Replicăm astfel la observația empirică după care oricărei abateri percepute de un destinatar i se atribuie imediat o semnificație. Chiar făcînd abstracție de *natura* abaterii, însuși *faptul* abaterii e încărcat de sens: el semnifică Retorică, adică Literatură, Poezie, Umor etc.

E limpede totuși că diversele figuri produc efecte estetice diferite; natura abaterii intervine deci și ea și aceasta e o problemă foarte delicată, dar care nu are nici o consecință asupra analizei formale a figurilor.

2.3.2 *Convenție.* — Abaterea despre care am vorbit e o alterare *locală* a gradului zero. Ea nu are un caracter sistematic și e deci întotdeauna imprevizibilă. Se opune unui alt tip de alterare, de data aceasta sistematic, care este convenția. Așa cum o arată și denumirea, convenția leagă emițătorul de destinatar. Ea nu creează, bineînțeles, nici o surpriză. Poate fi considerată ca o constrîngere formală suplimentară, adăugată

[14] „Natura espectativei noastre, în ceea ce privește forma unei ocurențe particulare, depinde de gradul de structurare profundă a materiei de ocurență." W. KOCH, *Recurrence and a three-modal approach to poetry*, La Haye, Mouton and Co, 1966, p. 46.

gramaticii, sintaxei, ortografiei. Ca metru, ritm, rimă ea privește cel mai adesea aspectul plastic al limbajului și cuprinde mesajul în totalitatea lui.

Convenția e o formă de abatere: ca și aceasta ea urmărește să atragă atenția mai degrabă asupra mesajului decît asupra sensului acestuia; poate fi deci considerată procedeu retoric și trecută în rîndul figurilor.

2.3.3 *Compensarea redundanțelor.* — Poezia folosește deopotrivă abateri și convenții pe care le-am putea diferenția după următoarele criterii:

ABATERE	CONVENȚIE
nesistematică	sistematică
localizată	distribuită
surprinzătoare	nesurprinzătoare
micșorează previzibilitatea	sporește previzibilitatea

TABLOUL IV

Această schemă nu e valabilă decît pentru convențiile aditive. În ceea ce privește abaterile, ele micșorează întotdeauna previzibilitatea, chiar în cazul (cum e cel al lui Péguy) în care par a mări, paradoxal, redundanța.

În mare, poezia supune deci mesajele pe care le elaborează, la două tratamente opuse: unul care le micșorează redundanța (abateri), altul care le-o întărește (convenții). Ești ispitit să vezi aici un joc al compensațiilor, avînd drept scop menținerea inteligibilității globale a mesajelor.

Convențiile aditive, a căror distribuire e extrem de regulată (spre deosebire de constrîngerile lingvistice, distribuite la întîmplare) suscită prin aceasta așteptări împlinite și exercită o funcție puternic unificatoare. Convențiile supresive par a juca un rol secundar, creînd o ambiguitate generală de care vor beneficia celelalte figuri. Convențiile sînt, desigur, reguli,

dar ele nu au stabilitatea regulilor lingvistice şi logice ; de aceea nu sînt decît în mod excepţional transgresate printr-o abatere.

Am văzut că abaterile diminuează *întotdeauna* previzibilitatea unui mesaj, chiar atunci cînd par a mări redundanţa (de ex. : epitet, repetiţie, pleonasm, chiasm etc.). Ele creează deci întotdeauna aşteptări frustrate. Dar retorica abaterilor e atît de uzitată în poezie încît devine mai mult sau mai puţin sistematică : abaterea se convenţionalizează. Sînt îndeplinite astfel condiţiile pentru crearea „abaterii de la abatere" care poate fi întîlnită în unele texte faceţioase (Michaux, Vian, Queneau etc.).

Vom rezuma aceste caracteristici în tabloul care urmează, subliniind situaţiile cele mai importante :

	REDUNDANŢĂ	
	creşte	scade
Abatere	inexistentă	*aşteptare frustrată*
Convenţie . . .	*aşteptare împlinită*	ambiguitate generală

TABLOUL V

Reies din tabloul de mai sus următoarele două fapte :

a) codul e impus din exterior subiectului : abaterea va fi solicitată ;

b) convenţia e liber aleasă de către subiect : abaterea va fi proscrisă ;

şi se poate afirma că aceste fapte vin în sprijinul teoriei stilului ca valoare expresivă, cu alte cuvinte ca refuz al valorilor non-individuale.

2.4 Invariantă

Am examinat pînă acum condiţiile generale în care e posibilă autocorectarea (adică reducerea spontană a abaterilor). Rămîne să vedem concret prin ce procedură se operează această reducere.

Într-un discurs care comportă figuri, pot fi distinse două părți: una care nu a fost modificată, sau *baza*, alta care a suferit abateri retorice. Pe de altă parte, un enunț figurat păstrează un anume raport nu gratuit ci sistematic cu gradul său zero. Vom analiza detailat acest raport mai încolo, să spunem deocamdată că el poate fi substanțial sau relațional. Vom denumi acest fir conducător *invariantă*; reducerea abaterilor se va putea realiza sprijinindu-se pe de o parte pe latura nefigurată a discursului și, pe de altă parte, pe invariantele existente în cealaltă latură.

Termenul figurat e semnalat, cum am văzut, de o marcă. Odată descoperit, el e descompus în unități de ordin inferior, după diversele modalități posibile (vezi § 1): în acest stadiu, e încă imposibil să decidem care dintre aceste unități inferioare e invarianta figurii; oricare dintre ele ar putea fi. Invarianta exactă e în cele din urmă identificată (uneori nu fără efort și nu fără ambiguitate) printr-o evaluare a compatibilităților între invariantele pe care le-am putut evalua și bază.

În plan lingvistic, aceste demersuri corespund exact demersurilor selecției și combinării care constituie respectiv paradigmele și sintagmele. Ceea ce am numit bază nu e decît o formă particulară de sintagmă. Cît despre invariantă, ea reprezintă structura constitutivă a unei paradigme: aceea în care există în același timp gradul zero și gradul figurat. Sintagma este actuală iar paradigma virtuală: problema reducerii abaterilor retorice înseamnă de fapt a determina punctul lor de intersecție.

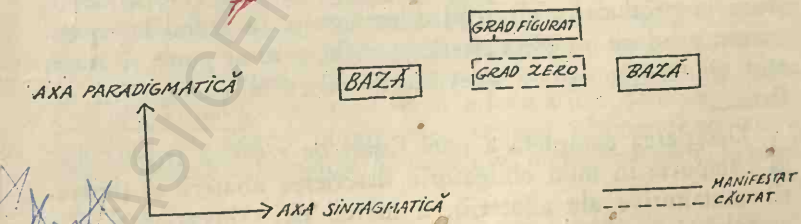


FIG. 2

Un caz particular interesant e cel în care, printr-o operație care va fi descrisă mai departe (3.1), o unitate de semnificație e suprimată total și dispare din mesaj (elipsa, tăcerea...). În acest caz, nu mai rămîne nici o invariantă și numai baza trebuie să înlesnească, prin redundanța sa, reconstituirea gradului zero. Dar a suprima o unitate înseamnă a o suprima în același timp ca semnificant plastic și sintactic și ca semnificat semantic și logic. Figurile de acest tip pot fi deci interpretate facultativ ca făcînd parte din oricare din cele patru categorii pe care le-am stabilit :

ca metaplasme vor fi deleațiuni,
ca metataxe vor fi elipse,
ca metasememe vor fi asemii,
ca metalogisme vor fi tăceri și suspensiuni.

Multe din discuțiile despre natura elipsei își au aici originea, și se vede că invarianta și nu baza e cea care permite încadrarea unei figuri într-o anumită categorie.

2.5 Rezumat

Rezumînd, retorica e un ansamblu de *abateri* susceptibile de *autocorectare*, adică putînd modifica nivelul normal de *redundanță* al limbii, transgresînd reguli sau inventînd altele noi. Abaterea creată de un autor e percepută de cititor datorită unei *mărci* și redusă apoi datorită prezenței unei *invariante*. Ansamblul acestor operații, atît al celor care se desfășoară la producător cît și al celor care-și au sediul la consumator, produce un efect estetic specific, care ar putea fi numit *etos* și care constituie adevăratul obiect al comunicării artistice.

Descrierea completă a unei figuri de retorică trebuie deci să comporte în mod obligatoriu descrierea abaterii ei (operații constitutive ale abaterii), a mărcii ei, a invariantei și a etosului ei.

3. *OPERAȚIILE RETORICE*

După ce am descris astfel materialul asupra căruia se efectuează operațiile, ca și contextul în care acestea se înscriu, ne mai rămîne să vorbim despre operațiile înseși. Pînă acum, le-am grupat sub termenul generic de alterare, dar e evident că acest termen acoperă mai multe specii. În planul foarte general în care încercăm să stabilim structura noastră, operațiile nu pot fi nici ele decît foarte generale sau fundamentale. Vom distinge în cadrul lor două mari familii : operațiile substanțiale și operațiile relaționale, primele modificînd substanța însăși a unităților asupra cărora acționează, celelalte limitîndu-se la a modifica doar relațiile poziționale care există între aceste unități [15].

3.1 Operațiile substanțiale

Aceste operații nu pot fi decît de două feluri : cele care suprimă unități și cele care adaugă unități. Grație mecanismului de descompunere descris pe larg mai sus, orice „transformare" aparentă poate fi redusă la suprimări sau la adjoncții de unități. Este de asemenea posibil să concepem o operație mixtă, care ar rezulta dintr-o suprimare și dintr-o adjoncție.

Vom desemna prin A și S operațiile de adjoncție, respectiv suprimare, și le vom alătura un indice numeric marcînd numărul de unități afectate prin operație. Valorii numerice a indicelui respectiv nu i se va da aici o interpretare mai amplă, aceasta fiind rezervată pentru o etapă ulterioară de lucru. Să spunem numai că, cu cît se suprimă (sau se adaugă) mai multe unități, cu atît scade (sau crește) cantitatea de informație a mesajului. Înțelegem informația semantică în sensul lui Carnap-Bar Hillel : exactitatea unei informații e determinată de numărul de alegeri binare care trebuie efectuate pentru a obține această informație. În domeniul metasememelor, nivelul

---

[15] Reamintim că termenul „substanță" nu e înțeles în acest capitol în sensul glosematicii.

de generalitate al mesajului e cel care crește sau scade în raport invers cu adausurile sau suprimările efectuate : indicele numeric marchează așadar aici o distanță parcursă pe o scară de generalitate. Pentru a termina cu această chestiune, să luăm în considerare o observație empirică : într-o operație mixtă $Am\,Sn$ avem în general $m \simeq n$, astfel încît cantitatea de informație și nivelul de generalitate sînt aproximativ păstrate.

Diversele tipuri de operații generale admit cazuri particulare. De exemplu, suprimarea poate fi parțială sau completă (în acest ultim caz, n este egal cu numărul de subunități cuprinse în unitate), iar adjoncția poate fi simplă sau repetitivă (dacă se mărginește să repete unitățile de semnificație de gradul zero). Cît despre operația mixtă, ea poate fi parțială sau completă, dar poate fi și negativă, atunci cînd suprimă o unitate și o înlocuiește prin negația ei.

3.2 Operațiile relaționale

Acestea sînt mai simple, pentru că se mărginesc să modifice ordinea lineară a unităților, lăsîndu-le neschimbată natura. E vorba de fapt de *permutare*, care poate fi oarecare sau prin inversiune. În acest ultim caz, ordinea unităților în lanțul vorbit sau scris e pur și simplu inversată.

3.3 Reprezentare grafică și ortogonalitate

Tabloul care urmează (VI) reunește diversele operații descrise, singurele posibile în cadrul sistemului ; el indică în același timp compatibilitățile acestor operații cu cele trei grupe de figuri descrise mai înainte (1.1). Se va remarca faptul că operația care ar consta în negarea unui fonem, a unui grafem, a unei structuri sintactice etc. ... e lipsită de sens. De asemenea că repetarea unui sem în interiorul unui lexem e un concept vid. În ceea ce privește permutarea semelor în interiorul lexe-

mului, ea e imposibilă întrucît aceste subunităţi sînt asamblate în ordine ierarhică şi nu lineară. Pentru acelaşi motiv, permutarea trăsăturilor distinctive e imposibilă în interiorul fonemelor. E îndoielnic că unele permutări s-ar putea realiza în planul propoziţiei, cu toate că ipoteza unei ordini logice ar putea permite luarea lor în considerare. Dimpotrivă, pare exclus să admitem substituirea simultană a tuturor constantelor sintactice.

GRUPA		A		B şi C	
Descompunere		infralingvistică (trăsături distinctive)		lingvistică, şi dincolo de planul lingvistic	
		Semnificant	Semnificat	Semnificant	Semnificat
Suprimare	parţială	+	+	+	+
	completă	+	+	+	+
Adjoncţie	simplă	+	+	+	+
	repetitivă * *	—	—	+	+
Suprimare Adjoncţie	parţială	+	+	+	+
	completă	+	+	+	+
	negativă *	—	+	—	+
Permutare	oarecare * *	—	—	+	+
	prin inversiune **	—	—	+	+

\+ = posibil

— = imposibil

* opune întotdeauna elementele Semnificant/Semnificat

** opune A/B şi C, adică infralingvisticul „restului".

TABLOUL VI

Compatibilitatea operaţiilor şi a domeniilor

Dacă trasăm o semidreaptă pornind de la punctul de origine 0, putem raporta la ea numărul de unităţi discrete, numărate începînd de la 0 şi (cel puţin teoretic) pînă la infinit. Luăm aici în considerare numai numărul de unităţi (indicele *m* sau *n*) nu şi natura lor. Pe un asemenea grafic, o unitate oarecare de semnificaţie U va putea fi reprezentată printr-un punct :

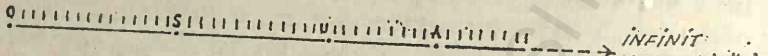


FIG. 3

Profunzimea operaţiei

Poziţia punctului U va corespunde numărului *n* de subunităţi în care U poate fi descompus. Operaţiile A şi S vor fi atunci deplasări în sens invers pe dreapta de reprezentare, aşa cum arată schema.

Operaţiile relaţionale (permutările) nu modifică cu nimic numărul unităţilor : ele nu se pot deci înscrie pe aceeaşi axă şi trebuie să fie considerate ca *ortogonale* (adică independente din punct de vedere conceptual) în raport cu operaţiile substanţiale.

Completînd schema noastră, vom reprezenta aceste operaţii relaţionale prin perpendiculare pe semidreapta 0—infinit, asemănător întrucîtva numerelor complexe din algebră. Numărul teoretic de permutări e condiţionat de numărul subunităţilor (de exemplu numărul literelor cuvîntului, numărul cuvintelor frazei) : el valorează exact $n!=n(n-1)(n-2)...3.2.1$. Domeniul permutărilor P va fi deci limitat de curba n ! şi vom obţine următoarea figură completă, care reprezintă într-un anume fel un spaţiu retoric cu două dimensiuni. Această reprezentare, departe de a fi inutilă, ne arată imediat că spa-

țiul „se lărgește" pe măsură ce *n* crește : posibilitățile de tratare retorică a unei unități sînt cu atît mai numeroase cu cît ea se descompune într-un număr mai mare de subunități.

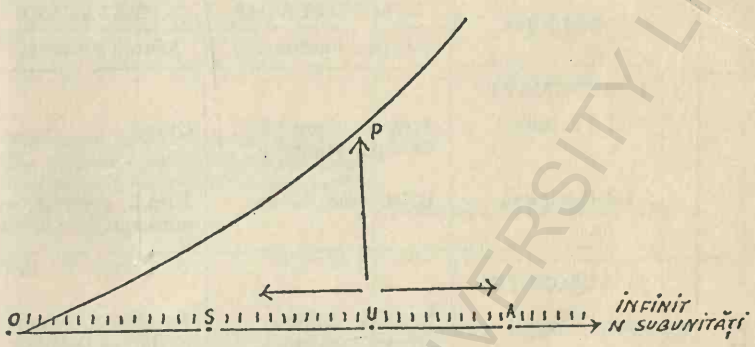


FIG. 4

Tabloul general care urmează reunește, cu titlu de exemplificare, un anumit număr de figuri a căror descriere poate fi găsită în capitolele consacrate celor patru mari domenii ale metabolei.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

GRAMATICALE (cod)
EXPRESIE

	OPERAȚII	A. METAPLASME Asupra morfologiei	B. METATAXE Asupra sintaxei
SUBSTANȚIALE	I SUPRIMARE		
	1.1 Parțială . . .	Afereză, apocopă, sincopă, sinereză	Crază
	1.2 Completă . . .	Deleațiune, albire	Elipsă, zeugmă, asindeton, parataxă
	II ADJONCȚIE		
	2.1 Simplă	Proteză, diereză, afixare, epenteză, cuvînt-valiză	Paranteză concatenație, expletiție, enumerare
	2.2 Repetitivă	Reduplicare, insistență, rime, aliterație, asonanță, paronomază	Reluare, polisindeton, metrică, simetrie
	III SUPRIMARE-ADJONCȚIE		
	3.1 Parțială	Limbaj infantil, substituire de afixe, calambur	Silepsă, anacolut
	3.2 Completă	Sinonimie fără bază morfologică, arhaism, neologism, „creare" de cuvinte, împrumut	Transfer al unei clase, chiasm
	3.3 Negativă	nimic	nimic
RELAȚIONALE	IV PERMUTARE		
	4.1 Oarecare	Contrepet, anagramă, metateză	Tmeză, hiperbat
	4.2 Prin inversiune	Palindrom, verlen	Inversiune

TABLOU GENERAL AL META

BOLE

LOGICE (referent)
CONȚINUT

C METASEMEME	D. METALOGISME
Asupra semanticii	Asupra logicii
Sinecdocă (generalizantă, conceptuală și particularizantă referențială), comparație, metaforă in praesentia Asemie	Litotă 1 Reticență, suspensiune, tăcere
Sinecdocă (particularizantă conceptuală și generalizantă referențială), arhilexie *nimic*	Hiperbolă, tăcere hiperbolică Repetiție, pleonasm. antiteză
Metaforă in absentia Metonimie Oximoron	Eufemism Alegorie, parabolă, fabulă Ironie, paradox, antifrază, litotă 2
nimic	Inversiune logică Inversiune cronologică

BOLELOR SAU FIGURILOR RETORICE

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

METAPLASMELE

0. *GENERALITĂȚI*

0.1 Cuvîntul fonetic

Metaplasmul e operația care alterează continuitatea fonică sau grafică a mesajului, adică forma expresiei ca manifestare fonică sau grafică. În lanțul fonic, modificarea unuia sau a mai multor foneme nu e sesizabilă decît prin integrarea ei într-o unitate sau în unități superioare. Într-adevăr, un șir de foneme ale cărui elemente nu se pot, niciunul, integra într-un semn lingvistic — semn, în sens saussurian — va constitui fără îndoială o alterare, care nu va putea fi, însă, definită decît într-un mod exterior, prin raportare la alte lanțuri fonice a căror integrare într-o unitate superioară e limpede stabilită. Iată de ce e necesar să definim mai întîi această unitate superioară, cuvîntul. Se știe că aceasta e o problemă delicată care agită periodic universul lingvisticii. Sînt cunoscute controversele semnate Vendryès, Trnka, Togeby, Martinet, Holt, Greenberg etc. Orientarea care se degajă uneori din aceste lucrări e în favoarea abandonării noțiunii de cuvînt. Orientare neliniștitoare, căci toate celelalte noțiuni clădite pe prima încep să se clatine și orice teorie construită pe axa *cuvînt-frază* e amenințată să se prăbușească. Totuși, sîntem obligați să constatăm un fapt: noțiunea de cuvînt e, din punct de vedere intuitiv, bine stabilită. Pe de altă parte, cuvîntul ca substanță simbolică e un obiect, pe care îl întîlnim în existența cotidiană și care poate fi deci descris empiric. În sfîrșit, controversa (care constă în a ști dacă unitatea lexicală fundamentală e într-adevăr cuvîntul sau această unitate trebuie căutată la un nivel inferior, un nivel mai elaborat analitic) lasă neatins un fapt capital pentru noi: cuvîntul fonetic există, căci „teoria sintagmatică îl definește fără dificultate ca microsintagmă lexicalizată cu un înalt grad de coe-

renţă interioară a termenilor"[1]. Bloomfield îl numeşte „a minimum free form" (o formă liberă minimă).

Ne putem deci îngădui să dăm o definiţie a cuvîntului şi, pentru a fi în acord cu ştiinţa modernă, definiţia va fi analitică. Dacă, printr-o operaţie a raţiunii, disociem semnificatul de semnificant în actul de referenţă, vom putea să ne mulţumim pentru moment cu definirea unuia din cele două elemente izolate. Pe planul semnificantului, cuvîntul va fi deci *unitatea discretă şi dată (donnée) constituită dintr-un ansamblu analizabil de silabe sau de foneme, aranjate într-o ordine pertinentă şi admiţînd repetiţia.*

Cîţiva termeni ai acestei definiţii necesită comentarii. Mai întîi termenul *discret*, care explică gradul înalt de coerenţă al microsintagmei. Ştim prea bine că limitele cuvîntului sînt uneori incerte în actul vorbirii, că pot avea loc diverse joncţiuni între cuvintele învecinate, în anumite contexte, şi că acest fapt face confuză, pentru unii vorbitori, noţiunea de cuvînt. Dar aici ca şi în alte cazuri patologicul pune în evidenţă normalul. Reperele care delimitează unitatea lexicală sînt prezente pentru a asigura fiecărei unităţi o anume coeziune. Termenul *dată* necesită la rîndul său cîteva lămuriri. Dacă participă la cod, cuvîntul trebuie să fie dotat cu o anumită stabilitate în competenţa subiectului vorbitor. Dar nici un produs al aparatului fonator nu se bucură de această stabilitate : e cazul, în special, al unor onomatopee încă nelexicalizate şi care prezintă deci un aspect relativ fluctuant. În aceste situaţii cu greu se poate vorbi de alterare retorică. Într-adevăr, se poate stabili în principiu că, cu cît un ansamblu organic comportă mai puţine părţi constitutive (şi în acest caz deplasarea lor e mai dificilă), cu atît mai puternic e resimţită încălcarea legilor acestui sistem. Şi invers. Să ne ajutăm cu un exemplu care va părea poate niţel neserios : onomatopeea *boum*, transcriere mai mult sau mai puţin fidelă a zgomotului exploziei în sistemul fonologic francez, ilustrată de Charles Trenet. Să o comparăm cu cuvintele asemă-

[1] Francis MIKUS, „En marge du sixième Congrès international des Linguistes", în *Homenaje a André Martinet. Estructuralismo e historia*, Canaries, 1957, vol. I, pp. 161—162.

nătoare *baoum* și *braoum*, familiare celor care citesc magazinele pentru tineret. *Baoum* și *braoum* nu pot fi, însă, considerate metaplasme prin adjoncție : onomatopeea fiind slab lexicalizată, toate variantele ei apar dintr-o dată ca fiind deopotrivă de „plauzibile". Dar astfel de variații nefuncționale permise de limba franceză nu sînt numeroase, cel puțin în plan strict fonetic. Iată, deci, că datorită stabilității cuvîntului, ascultătorul poate în același timp să perceapă existența unei eventuale metabole și să aprecieze abaterea care separă termenul nou de forma la care acesta e reductibil, grație gradului înalt de redundanță al limbajului.

0.2 Metaplasme și metagrafe

Nu am vorbit, pînă acum, despre cuvînt decît ca fenomen esențialmente fonetic. Dar mesajul e foarte adesea perceput printr-un intermediar : scrisul. Trebuie notat aici că ortografia, simplu epifenomen în raport cu idiomul în măsura în care se plasează într-un plan strict psihologic sau istoric, contribuie mult la imaginea pe care vorbitorul o are despre limba sa [2]. Învățarea științifică a limbii franceze pune într-adevăr accentul pe ortografie, și adesea cititorul înțelege textul prin acest intermediar. Chiar dacă, la drept vorbind, scrisul nu e „o componentă a limbajului", cum declară o lucrare în care se întîlnesc multe confuzii periculoase [3], trebuie totuși menționat că forma lingvistică se poate manifesta într-o substanță grafică, ce nu se adresează decît ochiului ; poți cunoaște o limbă pe care nu o vorbești. Hjelmslev a apărat statutul lingvistic al substanței grafice remarcînd că „nu poți decide întotdeauna între ce e derivat și ce nu e derivat" și că dealtfel „condițiile diacronice nu sînt perti-

[2] E, fără îndoială, ceea ce vrea să spună Georges Galichet, în termeni destul de metaforici : „Ortografia nu e deci o pură formalitate, cum cred unii, o simplă politețe de limbaj : ea e, într-o mare măsură, o necesitate lingvistică" (*Physiologie de la langue française*, Paris, P.U.F., ed. 4, 1964, p. 32). Ferdinand de Saussure notase deja aceasta („Se uită că învățăm să vorbim înainte de a scrie, și raportul natural e răsturnat", *Cours de linguistique générale*, Paris, ed. 5, 1955, p. 47).

[3] René THIMONNIER, *Le système graphique du français*, Paris, Plon, 1967, p. 71.

nente în descrierea sincronică“ [4]. Aceste observaţii ne conduc la stabilirea unei distincţii între modurile de producere a abaterilor metaplasmice. Într-adevăr, metabolele se pot realiza în substanţa fonică (nivelul *f*) pentru care e valabilă definiţia dată mai sus cuvîntului. Dar ele se pot realiza şi la nivel grafic (nivelul g). Aici, sîntem obligaţi să propunem o nouă definiţie a cuvîntului, corespunzătoare substanţei considerate. Această definiţie ar putea fi următoarea: *unitate discretă şi dată, constituită dintr-un ansamblu de semne grafice dispuse într-o ordine pertinentă şi admiţînd repetiţia*. Propunem ca semnele tipografice să fie numite *grafeme*, în măsura în care ele poartă o semnificaţie. A distinge cele două domenii nu înseamnă însă a le opune unul altuia, căci între ele există o relaţie de intersectare. Fenomenele de transformare *f* care pot altera structura fonică a cuvîntului vor afecta în egală măsură, în cvasi-totalitatea cazurilor, reprezentarea lui grafică. Pe scurt, aproape tot ce se întîmplă la nivelul *f* se va întîmpla şi la nivelul *g*. Bineînţeles, nu avem în vedere decît transformările *semnificative* şi tocmai de aceea am scris „cvasi-totalitate“. De exemplu, substituirea unui *r* dorsal printr-un *R* apical-dental într-un enunţ nu afectează cu nimic nici conţinutul mesajului, nici forma expresiei. Totuşi, întrebuinţarea lui *R*, a lui *r* sau a lui *R̲* nu ne e indiferentă ca informaţie, bunăoară asupra originii sociale sau geografice a vorbitorului, sau ca trădînd o intenţie parodică. Aceste variaţii nesemnificative dar fonostilistice nu apar în enunţul scris (*f̄g*), spre deosebire de pronunţiile defectuoase pe care Balzac le atribuia personajelor sale: Goriot zice *ormoires* pentru *armoires*, D-na Vauquier pronunţă *tieuilles* pentru *tilleul* *. De aceea vom vorbi de intersectare. Intersectare, adică fapte care ţin de g şi nu de *f* (*f̄g*). Ortografia franceză nu se vrea o transcriere riguroasă a lanţului vorbit: ea se reduce adeseori la o serie de *semnale*, independente de substanţa fonică simbolizată. Această carac-

[4] *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1968, pp. 142—143. Punct de vedere reluat de Nicolas RUWET, „La linguistique générale aujourd'hui“, în *Archives européennes de sociologie*, vol. V, 1964, p. 289.

* *Şifonere* pentru *şifoniere*, *tiei* pentru *tei* (n.t.).

teristică face deci posibile anumite operaţii asupra materialului grafic fără ca, în decodajul verbal, realizarea fonetică a termenilor să fie afectată de vreo modificare. Se poate pronunţa *New York* franţuzeşte, dar relaţia care uneşte această pronunţie cu stimulul ei grafic nu e bi-univocă, pentru că Céline a putut scrie *Nouilleyork* iar un oarecare critic a propus *Nouillorque*.

Vom analiza deci separat cazul metagrafelor, adică al operaţiilor care modifică aspectul scris al cuvîntului, fără a atenta la forma sa fonetică. Acest paragraf nu va trebui considerat decît ca simplă excrescenţă a domeniului metaplasmelor. Să nu ne mirăm dacă nu va fi întotdeauna posibil să completăm în mod simetric compartimentele tablourilor metaplasmic şi metagrafic. Aceasta decurge nu dintr-o inconsecvenţă a decupajului retoric, ci, pur şi simplu, din reprezentarea grafică anarhică a limbii franceze [5].

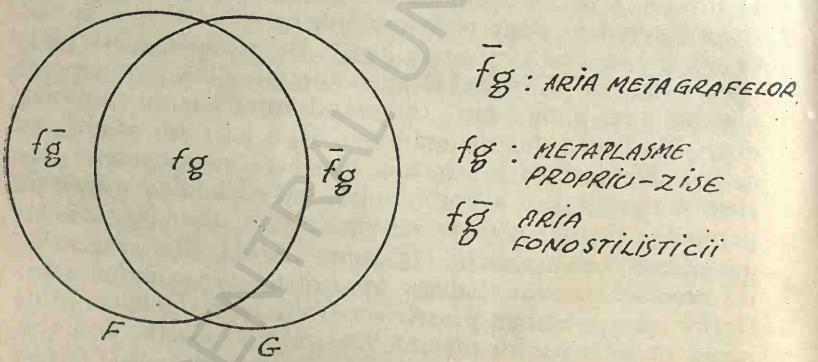


FIG. 5

[5] Autorii vechi observaseră că metaplasmul îşi putea găsi expresia în scris şi că, pe de altă parte, unele alterări semnificative nu puteau fi simbolizate prin acest mijloc. Dar condiţiile latinei erau foarte diferite de ale noastre. Pe de o parte, grafia sa mai net fonologică nu permite deloc variaţiuni gratuite asupra grafemelor, iar pe de altă parte, unele elemente absente în grafie au o valoare fonologică: accentul, lungimea etc.

0.3 Nivelele

Reticenţele pe care le-am avut în ceea ce priveşte definiţia cuvîntului ne conduc spre o a treia categorie de observaţii. Într-adevăr, problema e de a găsi nivelul la care se află unitatea lexicală fundamentală: e vorba de a găsi unitatea minimală de semnificaţie, nesusceptibilă de analize ulterioare. Am amintit în primul capitol teoria nivelelor şi cele două tipuri de relaţii pe care le pot cunoaşte unităţile fiecărui nivel. Unele unităţi pot avea dimensiuni inferioare cuvîntului, altele dimensiuni superioare. În lanţul vorbit al francezei, ca şi în toate celelalte limbi, se pot produce joncţiuni ale şirurilor de elemente. Şirul care prezintă cea mai mare coeziune şi stabilitate este, evident, cuvîntul. Dar fiecare lanţ se poate lega din nou, mai mult sau mai puţin strîns, de lanţurile precedente şi următoare etc.

E important deci să definim punctele de vedere succesiv adoptate de-a lungul lucrării noastre. Vom alege trei planuri, de complexitate din ce în ce mai mare. Vom numi primul plan *intralingvistic*. Este nivelul trăsăturilor distinctive care nu au, în limbă, o expresie ca atare. Din punct de vedere fonetic, aceste trăsături distinctive sînt femele (după terminologia cea mai curentă) sau merismele (după terminologia lui Benveniste): sonoritate/non-sonoritate, dentalitate, labialitate etc., caracter oclusiv, fricativ etc. Din punct de vedere grafic, trăsăturile distinctive sînt caracteristicile formale ale grafemelor, pe care analiştii din marile întreprinderi de utilaj electronic au trebuit să le studieze pentru a pune la punct foto-cititorii automaţi: drepte, curbe, bucle, înclinări, caracter închis sau deschis etc. Vom numi al doilea plan *plan elementar*: e cel al fonemelor, care se pot grupa în morfeme şi în moneme (într-o optică sintagmatică) sau în silabe (într-o optică pur formală), înainte de a se reuni în cuvinte. Al treilea nivel, *nivelul complex*, e cel al sintagmelor sau al grupărilor de cuvinte dotate cu o anumită coeziune. La rîndul lor, sintagmele se pot grupa în fraze. Linia de demarcaţie între cîmpul metaplasmelor şi cel al metataxelor nu e deci, cum ne-am fi temut, rigidă. Vom considera că aparţine acestui nivel orice operaţie meta-

plasmică, adică cea care modifică cuvîntul aşa cum l-am definit, ca avînd mai mult de o unitate lexicală ca punct de plecare sau ca rezultat [6]. Această tripartiţie, a cărei valoare în plan teoretic general am văzut-o mai înainte [7], ne va permite să clasăm destul de nuanţat toate tipurile de metaplasme posibile.

Un alt criteriu, de data aceasta pur empiric, poate să nuanţeze şi mai mult această clasificare. Cînd un ansamblu de elemente se caracterizează prin extensiune lineară sau poate fi reprezentat printr-o extensiune lineară (cazul nivelelor 2 şi 3) se poate nota cu exactitate locul din acest ansamblu unde se produce o modificare substanţială. Astfel, suprimarea sau adjoncţia se pot face la începutul, la sfîrşitul sau la mijlocul cuvîntului. Mai mult, ni se va întîmpla, în cursul descrierii metaplasmelor şi metataxelor, să apelăm la unele fenomene proprii poeziei versificate. Această poezie poate fi considerată ca un fel de sub-cod în interiorul limbajului, sub-cod care impune emiţătorului convenţii formale suplimentare.

Astfel înarmaţi, putem trece acum la alcătuirea unui inventar al fenomenelor de ordin metaplasmic, care nu va avea pretenţia de a fi exhaustiv. Pentru a uşura descrierea, în acest capitol, ca şi în cele care urmează, vom clasa metabolele în funcţie de agentul operator respectiv.

1. *SUPRIMARE*

1.1 Suprimarea poate avea efecte la nivel infralingvistic, cînd e suprimat unul din femele unui fonem, fără ca aceasta să împiedice realizarea unităţii respective. E alterată astfel calitatea articulatorie a cuvîntului. Într-o frază ca „Fous n'afez pas te feine" *, dispariţia trăsăturii de sonoritate e cea care permite pastişarea pronunţiei germane [8].

---

[6] Aici se închide graniţa între metaplasme şi metataxe: metataxa nu modifică substanţa cuvintelor al căror aranjament îl schimbă.

[7] Nu reluăm aici tabloul compatibilităţilor şi incompatibilităţilor dintre fiecare agent operator şi obiectul său.

* Corect: *Vous n'avez pas de veine (N-aveţi noroc)* (n.t.).

[8] Aici suprimarea e completă. Cum ne aflăm la nivelul indivizibilelor, operaţia sau e completă sau nu mai e deloc.

La nivel elementar, suprimarea poate fi mai mult sau mai puțin importantă și se produce la începutul, la sfîrșitul sau în interiorul cuvîntului. Obținem astfel, pe rînd, afereza (*las* pentru *hélas*, *'man* pentru *maman* etc.) *, și apocopa (*fac*, *perpète*, pentru *faculté* (*facultate*), *perpétuité* (*perpetuitate*). Așa numita *abscisio de medio* e reprezentată de sincopă : *Ma'ame*, *la v'la* sau *çuici* [9] *.

Apocopa poate lua proporții destul de mari, cum e cazul titlului *La P... respectueuse* sau al unor exclamații necuviincioase pe care bunacuviință ne recomandă să le prescurtăm (m..., b... de D..., b... de f... etc. ; lăsăm în seama imaginației cititorului completarea listei).

Sinereza, pe care poezia o folosește ca artificiu de versificație, poate fi și ea considerată o suprimare : *diamant*, care are în mod normal trei silabe, poate fi întîlnit redus la două ; se produce aici o nouă repartiție a elementelor fonetice conform unei scheme care micșorează cu o unitate numărul silabelor. Autorii vechi cunoșteau și ei fenomene ca sistola (contragerea unei silabe lungi) sau synesis-ul (fuziunea vocalelor).

1.2 Ne amintim că orice suprimare poate fi completă. Obținem astfel pur și simplu deleațiunea cuvîntului, marcată în frază printr-o anumită inflexiune melodică, reprezentată tipografic în mod convențional prin trei puncte de suspensie [10]. Citățm acest exemplu luat din Céline : *„Je crois que je serais emporté tout doucement... J'ai idée ainsi... foi dans l'ombre...“*, și amintim că *Le petit* (*Micuțul*) al lui Georges

---

* *Ai* pentru *vai*, *mico* pentru *mămico* (n.t.).

9 Aici, trebuie să fim prevăzători în privința lexicalizării formelor derivate. *Cinéma* nu e rezultatul unei suprimări în cuvîntul *cinématographe*. Mai degrabă acest al doilea termen e un metaplasm prin adjoncție. *Ciné* mai e încă simțit ca rezultatul unei suprimări, dar pentru cîtă vreme?

* *Madame*, *la voilà*, *celui-ci* (*Doamnă ; iat-o ; acesta*) (n.t.).

10 Prezența unei punctuații nu e, evident, necesară. Iată un exemplu de *albire*, luat din Claudel :

Quand je comprendrais tous les êtres
Aucun d'eux n'est une fin en soi, ni
Le moyen pour qu'il soit *il le faut*

(exemplu citat și discutat de MORIER, *op. cit.*, pp. 55—56).

Bataille începe astfel : *„...fête à laquelle je m'invite seul, où je casse à n'en plus finir le lien qui me lie aux autres"*. Evident, nu se poate vorbi de deleaţiune decît atunci cînd redundanţa e destul de mare pentru a suplini absenţa oricărei indicaţii. Pe de altă parte, cum am mai arătat, operaţia de suprimare completă are rezultate identice în toate cele patru coloane : deleaţiunea e şi elipsă şi asemie şi tăcere. Se poate chiar susţine că e mai mult o figură de conţinut decît o metabolă a formei, pentru că tipul de redundanţă care intră în joc e adesea de ordin semantic.

2. *ADJONCŢIE*

2.1 La nivel infralingvistic, operaţia e din nou la fel de simplă : în anumite condiţii (combinarea acestor elemente supunîndu-se unor reguli destul de stricte) i se poate adăuga un fem unui fonem deja existent. Rezultatul e perfect simetric celui obţinut prin suprimare : înlocuirea lui *le coeur* (*inimă*) prin *le goeur*, în care oclusiva a fost sonorizată, aparţine aceluiaşi tip de fenomen.

La nivel elementar, adjoncţia se poate de asemenea produce la începutul sau la sfîrşitul cuvîntului. În primul caz obţinem toate tipurile de proteză (ca cea pe care o întîlnim în *esquelette* şi *espirituel*, sau în versul lui Queneau : *„Sur le nable les nrous nretiennent les nracleus"*) şi de prefixaţie, dacă elementul adăugat e un morfem : *détrancher* (*a despinteca*), *s'entre-regarder* (*a se întreprivi*), citim la cutare scriitor arhaizant, în timp ce Gide scrie : *prévespéral* (*prevesperal*), *suracuité* (*supraacuitate*), *surraisonnable* (*supracumpătat*), *inépanché* (*inconfesabil*), *réassoiffer* (*a se reînseta*). În al doilea caz, adjoncţia produce paragoga (*avecque*) * şi sufixaţia dacă elementul adăugat e un morfem : *bedondaine* (*burduhurtă*), *pointelet* (*vîrfulete*), *tristouillet* (*tristuleţ*), *trucmuche* (*gogomahăr*), şi toate compusele în *-rama* dragi lui Balzac **.

În interiorul cuvîntului avem epenteza (*merdre* (*rarhat*) şi *mirlitaire* (*mîrlitir*)) sau infixaţia. (Şi aici Rayomnd Queneau

* Formă învechită a prepoziţiei *avec* (n.t.).
** *Sticlorama, fricorama, sănătaterama, Goriorama* ş.a. (n.t.).

ne oferă fraza sa: *„Ainsi pensotai-je* en me rendant chez Marcel"*, luată din *Odile.)*

Operație inversă sinerezei, diereza poate fi considerată ca o adjoncție pentru că ea multiplică unitățile în interiorul cuvîntului, disociind o serie fonetică monosilabică în două silabe. În versurile:

De la Louisiane aux deux soeurs Carolines
(Vigny)

Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
(Mallarmé)

scandarea ne obligă să pronunțăm *Louisiane* în patru silabe (în timp ce cuvîntul are trei, dacă nu chiar două) iar *puiser* în trei silabe. Cei vechi cunoșteau fenomenul paralel al *ectasis*-ului, alungirea unei vocale scurte. Poeziei îi aparține cel mai adesea convenția adjoncției unui *e* mut, convenție care poate fi întîlnită însă și în afara limbii versificate. Operația e evidentă în fraza lui Céline: *„Ça sera tout ce que vous y metterez"* **.

La nivel complex, adjoncția ne dă prilejul să observăm un fenomen interesant, acela numit, de la Humpty Dumpty încoace *cuvînt-valiză*. El constă în întrepătrunderea și fuzionarea a două cuvinte care au un anumit număr de caracteristici formale comune. *Évolution* (*evoluție*) și *volupté* (*voluptate*) au un element comun: *vol.* Se poate deci crea un cuvînt nou *évoluption* care le-ar include pe primele două. E, desigur, un fenomen de adjoncție pentru că unul din termeni rămîne întotdeauna preponderent: cînd un personaj ușor grizat sărută cu solemnitate, iar Raymond Queneau întrebuințează expresia *donner l'alcoolade* ***, cuvîntul *accolade* e mai important, pentru că își impune funcția sa semantică și gramaticală. Relațiile sintagmatice pretind, dealtfel, supremația unuia dintre cei doi termeni: *donner* (a da) are drept

---

* Pentru *pensai-je*; rezultatul infixației s-ar putea echivala, aproximativ, prin *mă gînd prostiream*, conform conotației suplimentare a termenului francez, datorată prezenței morfemului *sot (prost)* (n.t.).

** Pentru *mettrez* (n.t.).

*** *Donner l'accolade* = *a îmbrățișa* (n.t.).

complement pe *accolade* (îmbrăţişare) şi nu pe *alcool* (alcool). Să citǎm cîteva exemple din Philippe de Marnix de Sainte Aldegonde, care, în celebrul său pamflet dă frîu liber urii împotriva facultăţilor de teologie : *cluniversité, humeversité, luneversité* * etc. Un tip special de cuvînt-valiză e foarte nostim denumit *cuvînt-sandviş* de către doctorul Ferdière, mare specialist în materie : e vorba de introducerea pur şi simplu a unui termen păstrat intact în interiorul altui termen. Un exemplu foarte bun : adjectivul *rajolivissant* ** care a făcut carieră în societatea tuluzană din anii 40 [11].

2.2 Să amintim, în sfîrşit, că adjoncţia poate fi repetitivă. Nu vom vorbi de *geminatio*, care constă în repetarea aceluiaşi cuvînt sau grup de cuvinte în frază pentru că aici figura nu modifică forma cuvîntului însuşi. Dar repetarea întregului cuvînt ne va interesa dacă rezultatul e o unitate nouă : e cazul cuvîntului *foufou*. Întîlnim acest procedeu în unele limbaje ale copiilor, în care toate cuvintele frazei sînt astfel reduplicate. Evident, adjoncţia repetitivă poate să nu afecteze decît o parte a cuvîntului. Dacă această unitate e fonemul, obţinem de exemplu efectul de insistenţă *il est bêêêête* (*e prooost !*) sau această frază : „*C'est dans ce lit, qui ne se distingue pas précisément par ses proportions gigantesques, que le soldat frrrançais rêve de l'amour et de la gloire*" (P. Larousse, *Dictionnaire Universel*). Elementul poate fi o silabă ; aşa se obţin adeseori construcţiile hipocoristice de tipul fefemme. Se ştie că mai mulţi autori din secolul al XVI-lea, Du Bartas în primul rînd, s-au ilustrat în acest gen de creaţie prin multiplicare (*floflotter* etc.).

Aceste exemple pot părea „bêbêtes"... Totuşi, în asemenea adjoncţii îşi au originea caracteristicile cele mai evidente ale poeziei universale şi în special franceze.

---

* *Cluniversité* = *clunis* (*fesă*) + *université* (*universitate*) ; *humeversité* = *humer* (*a sorbi*) + *université* ; *luneversité* = *lune* (*toană, capriciu*) + *université* (n.t.)

** *Ravissant* (*încîntător*) + *joli* (*drăguţ*) (n.t.).

[11] Citat de Gaston FERDIÈRE, *Mes mots maux-biles*, în *Bizarre*, nr. 32—33, p. 138. (Număr special despre *Littérature illettrée ou la littérature à la lettre.*)

Într-adevăr, rima nu e nimic altceva decît recurența regulată a unităților fonice echivalente, căci ea poate fi definită ca „omofonia ultimei vocale accentuate a versului ca și a fonemelor care, eventual, o urmează“ [12]. Asonanța, ca omofonie a ultimei vocale accentuate dintr-un grup verbal delimitat (sintagmă, vers), face parte și ea din această serie de procedee. Fenomenul de adjoncție repetitivă e perceptibil mai ales în cazul rimei-ecou :

O toi qui dans mes fautes mêmes
m'aimes
Viens vite, si tu te souviens,
viens
T'étendre à ma droite, endormie
mie
Car on a froid dans le linceul
seul

(V. Hugo)

Într-un asemenea exemplu, perceperea recurenței e accentuată de contiguitatea elementelor fonice. E și cazul rimei numite *couronnée* *

La blanche colombelle belle
Souvant je vais priant criant

(Marot)

sau al celei numite *emperière* **

Que ce remord, Mort, mord !
Ah ! oui, ris-t'en Temps, tant !

(citat de H. Morier)

care nu e decît un caz particular de rimă internă

Je promène au hasard mes regards sur la plaine

(Lamartine)

---

[12] MORIER, *op. cit.*, art. *rimă*.
* Rimă repetată de două ori la sfîrșitul versului (n.t.).
** Rimă repetată de trei ori la rînd în același vers (n.t.).

Pornind de aici, obţinem toate tipurile de aliteraţii, rime înlănţuite, *rime sénées* * etc.

Cerise cuve de candeur
*Digi*tale *crist*al *soyeux*
Ber*gamotte* ber*ceau de miel*
Pens*ée immense aux yeux du* paon

(Eluard)

Notăm că recurenţa poate fi grafică. Astfel, în primul vers citat nu există, la drept vorbind, decît două consoane aliterante. Dar trei grafeme iniţiale se repetă.

Bineînţeles, analiza nu se poate opri aici. Fenomenul de omofonie, luat numai în sens metaplasmic, nu poate explica eficacitatea fenomenului retoric. Căci e evident că la nivelul sinonim al stilului (v. cap. VI), efectul acestor repetiţii depinde în aceeaşi măsură de semnificaţii pe care îi antrenează (gramaticalitatea sau agramaticalitatea rimei [13], contrastul de sens reclamat de teoreticienii paronomazei etc.). Distorsiunea între secvenţele fonice şi cele semantice n-ar putea fi mai potrivit ilustrată decît de faimoasele versuri holorime, citate de Charles Cros sau inventate de Alphonse Allais :

Où, dure, Eve d'efforts sa langue irrite (*erreur !*)
Ou du rêve des forts alanguis rit (*terreur !*)

În acest exemplu există, de-a lungul a două şiruri fonetice asemănătoare, două distribuţii complet diferite ale semnelor saussuriene. Semnificantul sfîrşeşte prin a nu mai fi distinctiv. În plan sintagmatic, atenţia ne e reţinută de echivalenţa sau cvasi-echivalenţa a două emisii. Cînd integrăm aceste două emisii semnificaţilor pe care ele îi exprimă, remarcăm lipsa de similitudine la nivelul distribuţional superior.

---

* În acest caz, fiecare vers începe prin acelaşi sau aceleaşi foneme ; e posibil, de asemenea, ca toate cuvintele versului să aibă aceeaşi iniţială (n.t.).

[13] R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, p. 234.

Observăm că acel conflict grafem-fonem, de care am mai vorbit, a lăsat urme aici. Rima a fost fără îndoială destinată urechii, dar poezia clasică a vrut ca ea să satisfacă în aceeași măsură și privirea. Ne-o amintesc celebrele observații ale lui Racan. Vom găsi această „rimă destinată privirii" la Lamartine (mer-aimer) ca și la Baudelaire (hiver-élever).

3. *SUPRIMARE — ADJONCȚIE*

3.1 Se pot modifica mai întîi unele trăsături distinctive. Exemple ar putea fi acel *„cintième" étage* * curent în vorbirea incultă și în care caracterul gutural al oclusivei a fost înlocuit prin caracterul dental, sau fenomenul de disimilare, ca în *collidor* sau *célébral* **.

În loc de a viza o unică trăsătură distinctivă, suprimarea-adjoncția poate afecta mai multe feme și, mai departe, mai multe foneme din interiorul cuvîntului. Pe această cale s-a ajuns la formele *oneille* a lui Ubu și *vuvurrer* a lui Zazie și la multe alte creații aparținînd limbajului infantil ***. Dacă fenomenul afectează toate sunetele cu caractere identice din secvența vorbită, putem obține pastișa pronunțării șuierătoare atribuite locuitorilor provinciei Auvergne („Un chacheur chachant chacher...") ****, sau cîntecele amuzante cunoscute de folclorul tuturor popoarelor, în care toate vocalele sînt reduse la una singură (în franceză, binecunoscutul *Buvons un coup, ma serpette est perdue* (*Să bem o duşcă, mi-am pierdut cosorașul*), în spaniolă *Cuando Fernando septimo usaba paletón* (*Cînd Fernando al șaptelea se folosea de cheie*) etc.) sau aceste versuri dintr-un poem erotic de Marc de Papillon de Lasphrise :

Je me veux regadé en tes beaux yeux luysans :
Car ce sont les misoirs des Amouseux enfans,
Après je modesay ta goge ma menonne.

---

* Corect : *Cinquième étage (etajul al cincilea)* (n.t.).
** *Colidor* pentru *coridor*, *celebral* pentru *cerebral* (n.t.).
*** *Oneille* pentru *oreille (ureche)*, *vuvurrer* pentru *susurrer (a susura)* (n.t.)
**** *Un chasseur sachant chasser (un vînător care știa să vîneze)...* (n.t.).

Soudain je laichesay ton joliet tetin,
Puis je chatouillesay ton beau petit tounin [14].

Dar să revenim la exemple mai puțin frivole. Substituția poate afecta chiar un întreg morfem. E cazul lui *fardal* *, creat prin analogie cu substantivele în *-al* și care fac pluralul în *-aux*, sau al limbii pestrițe imortalizate de Molière în celebra sa parodie din *Bourgeois gentilhomme* (*Burghezul gentilom*) :„*Si ti sabir, ti respondir...*". Prin substituția sufixului, Charles De Coster, autorul venerabilei *Légende d'Ulenspiegel* (*Ulenspiegel*), creează substantivele *prédicastre* (*predicațel*), *guenaille* (*zdrențăroșime*) și *chicherie* (*zgîrciobărie*).

3.2 Am precizat însă că suprimarea-adjoncția poate fi completă. În domeniul metaplasmelor, această operație dă naștere sinonimiei [15]. Chiar dacă intuim că rezultatele sînt nelimitate, suprimarea-adjoncția completă nu e, în funcționarea ei, fundamental diferită de substituirea doar a unei părți a cuvîntului. Același tip de relație unește cuplurile sinonimice *partir* (*a pleca*) / *s'en aller* (*a se duce*) și *désespoir* (*desperare*) / *désespérance* (*deznădejde*). În al doilea caz, suprimarea-adjoncția e evidentă, în primul nu. Și totuși, putem să ne-o explicăm astfel : pentru același semnificat, toate elementele semnificantului sînt suprimate și înlocuite cu alte elemente. Altfel spus, se produce, plecînd de la unul și același concept, o substituire la nivelul denominației. Așa se explică de ce numeroase unități lexicale se pretează la aceeași analiză semică nefiind totuși identice din punct de vedere formal. De exemplu, *bailler* (arh. *a da*) și *donner* (*a da*) sau seria *mourir* (*a muri*), *décéder* (*a deceda*), *crever* (*a*

---

[14] În acest sonet, *L'Amour Passionnée de Noémie*, stilul infantil (ultimul vers spune „Căci Amorul se face mai bine în limbaj copilăresc") provine esențialmente din suprimarea *r*-urilor („Si tu n'accode à moy, le folâte Gaçon") sau din înlocuirea lor prin siflantă.

* În loc de *fardeau* (*povară*) (n.t.).

[15] Ne referim aici la sinonimia cuvintelor care nu aparțin aceleiași familii morfologice (Sinonimie A, fără bază morfologică). O opunem sinonimiei pe bază morfologică (Sinonimie B).

crăpa) [16]. Aceste forme cu conținut semic identic se diferențiază totuși la nivelul conotației, pe care analiza semică, așa cum e practicată de obicei, nu o ia în considerare [17]. Se pare deci că tuturor semelor care caracterizează o unitate lexicală li se adaugă o altă serie de mărci destinate să diferențieze diversele nivele de întrebuințare sau de tonalitate care opun anumite cuvinte. Astfel, verbele *cacher* (*a ascunde*) și *celer* (*a tăinui*) se pretează la aceeași analiză, dar se deosebesc printr-o marcă proprie ultimului și care lipsește primului [18]. Nucleul semic rămîne însă același. Se vede limpede că sinonimia e un caz de suprimare—adjoncție : menținerea acestui nucleu mai mult sau mai puțin omogen și înlocuirea elementelor plastice semnificante, această substituție fiind însoțită de deplasări la nivelul conotației.

Statutul metaplasmic al sinonimiei A (fără bază morfologică) nu e la fel de clar ca cel al sinonimiei morfologice (B). În cazul unei substituții de sufixe, invarianta poate fi afectată doar prin semnificant. Așa se întîmplă întotdeauna cînd abaterea se manifestă la nivelele inferioare (trăsături distinctive, foneme, chiar afixe) : abaterea se realizează întotdeauna în raportul unitate percepută *vs* unitate concepută (ex. : în „chacheur" pentru „chasseur", fonemul perceput =/ș/, fonemul conceput =/s/). Chiar dacă reducerea abaterii traversează mai multe nivele (între care și cel semantic), ea se realizează de fiecare dată, într-un raport elementar, la nivelul semnificanților. În sinonimia A, dimpotrivă,

---

[16] Primii lingviști care s-au ocupat de analiza în factori semantici au avut în vedere doar exemple privilegiate : se cunoaște analiza lexemului *fauteuil* întreprinsă de Bernard Pottier („Vers une sémantique moderne", în *Travaux de linguistique et de littérature*, I, 1964, pp. 107—138). Într-o astfel de analiză se pleacă de fapt de la referent, întrucît fiecare sem corespunde unei caracteristici spațiale evidente. În aceste condiții, e normal ca fiecărui obiect denumit să-i corespundă o unică analiză semică și invers. Dar nu același lucru se întîmplă în exemplele pe care le-am citat noi. Biunivocitatea definițiilor semice e adesea suspectă.

[17] „Teoreticienii cei mai riguroși neglijează sau exclud conotația" (H. LEFEBVRE, *op cit.*, p 120).

[18] Aici se vădește superioritatea criteriilor distribuționale asupra criteriilor semice : dacă *celer* și *cacher* sînt susceptibile de unul și același mod de analiză, ele nu au totuși distribuții identice.

invarianta e percepută prin semnificat. Vom înțelege ușor acest lucru dacă ne vom gîndi că, în cazul fenomenelor care se petrec la nivelele inferioare, parcurgem drumul de la foneme la ansamblurile care le integrează ; la acest nivel, mai complex, realizăm abaterea între semnificantul emis și cel conceput și, printr-o întoarcere înapoi, readucem abaterea de la ansamblu la parte, adică de la cuvînt la fonem. Procesul rămîne același și în ceea ce privește metaplasmul prin suprimare-adjoncție completă, față de care sinonimia fără bază morfologică nu reprezintă decît un caz particular. Dar ansamblul integrator care permite aici reducerea abaterii trebuie evident căutat la un nivel superior, al sintagmei sau al frazei. Ceea ce explică de ce reducerea e aproape întotdeauna de tip semantic. Toate aceste considerații justifică tentația de a descrie sinonimia în termenii metasememului : a înlocui „penser" (*a crede) prin* „cuider" (arh. *a crede*) are într-adevăr unele analogii cu procedeul care stă la baza metaforei și metonimiei. Dar asta nu înseamnă că sinonimia nu se lasă sesizată sub aspectul său semnificant, cu toată complexitatea nivelului în care se integrează. Vom reveni dealtfel pe scurt asupra acestei probleme (cap. IV, 0.2).

În studiul său despre sinonimie, Bernard Pottier arată că cuvintele unei limbi se pot caracteriza, ca termeni ai unei clase, prin raporturi de includere sau de excludere la nivelul semelor[19]. Sînt posibile patru raporturi : 1. Excluderea reciprocă : atunci cînd nu au nici un sem comun (ex. : *vapor-mercur*) ; 2. Intersecția : există o oarecare afinitate între ei (*vapor* și *tren* au în comun semele „mijloc de transport") ; 3. Includerea : e vorba de „sinonimia parțială" (ex. : *vapor și corabie*) ; 4. Identitatea. Acest ultim caz, posibil teoretic, reprezintă sinonimia perfectă ; el nu se realizează niciodată. Mai trebuie să spunem că împărtășim acest mod de a vedea lucrurile ? Sinonimia e, desigur, un caz de includere. Vom completa cele afirmate de Pottier spunînd că termenul inclus e termenul nemarcat, utilizabil în toate circumstanțele, iar termenul marcat este cel care include. Diferența — mai

[19] Apendice la articolul citat.

I'm here and I suffer. 2.02.2014

mult sau mai puţin importantă — între cei doi termeni rezidă în semnele neesenţiale ale conotaţiei.

Cazuri particulare ale sinonimiei stilistice sînt arhaismul şi neologismul. În perechile *bailler* — *donner* (*a da*), *battre* — *dauber* (*a bate*), *bouter* — *mettre* (*a împinge*) avem de fiecare dată un termen referenţial nemarcat şi un termen cu o marcă suplimentară de arhaism [20]. Un termen se va numi deci arhaic dacă intră în raportul de opoziţie „actual" *vs* „vechi" cu un alt termen sinonim şi nemarcat. Verbul *bailler* aparţine unui stadiu cronologic A al limbii, *donner* unui stadiu superior B. Conceptul denumit prin *bailler* în epoca A n-a suferit modificări în B : s-au schimbat doar raporturile de denumire. Cu alte cuvinte, pentru un acelaşi semnificat a avut loc o substituţie a semnificanţilor. Din acest moment, apariţia cuvîntului din stadiul A pentru a denumi conceptul *a da* într-un act de comunicare din perioada B va provoca un efect de distorsiune. Dar aceasta depinde mai mult de materialul verbal utilizat decît de simpla prezenţă a unei figuri. Vom mai reveni asupra acestei chestiuni.

Mutatis mutandis, mecanismul e acelaşi pentru neologie [21], unde un raport de sinonimie e perceput în acelaşi timp cu caracterul slab al relaţiilor pe care creaţia le întreţine cu stadiul respectiv al limbii [22].

Neologismul poate fi total, cuvînt în întregime „plăsmuit". Nu putem ilustra mai bine acest lucru decît citînd celebrele versuri ale lui Henri Michaux :

---

[20] Am putea numi aceste mărci stilistice *stileme*. Aceste perechi nu există, fireşte, decît în limba literară concepută ca o construcţie arhitectonică. În sincronie pură, aceste opoziţii au o existenţă la fel de redusă ca şi eventualele cupluri sinonimice : *civitatem vs cité*, *think vs penser* etc. Despre arhaism, vezi Jean Marie KLINKENBERG, *„Style et archaïsme dans la légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster"*, Bruxelles, Palais des Académies, 1973.

[21] În sensul de „întrebuinţare nouă".

[22] Nu ne referim aici decît la arhaismul sau la neologismul pur, adică la acelea care se obţin prin suprimare — adjoncţie completă. Alte arhaisme sau neologisme pot fi obţinute prin suprimare, adjoncţie sau suprimare — adjoncţie simplă (sufixare, alternanţe morfologice etc.).

mult? mi-e semn

Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;
Il le ragne et le roupète jusqu'à son drâle ;
Il le pratèle et le libucque et lui baruffle les ouillais...

Se va remarca faptul că fenomenul creării de termeni noi, care se poate extinde la întreaga frază, se plasează în afara cadrului lingvistic atunci cînd se reduce la o suită de sunete diverse, alese, fără îndoială, dintre cele ale limbajului articulat, dar cărora nu li se poate atribui nici cea mai mică semnificație. Redundanțele discursului ne mai fiind suficiente pentru a proteja comunicarea, devine imposibilă și reducerea abaterii. Nu e cazul lui *Le grand combat* (literal: *Marea bătălie*)*, căruia un titlu precis și o structură sintactică regulată îi conferă o semnificație aproximativă. Nu e nici cazul unor piese letriste, în care se pot distinge verbe, substantive, pronume etc., dar e, cu siguranță, cazul unor texte „păsărești" („charabias") dintre care cele mai remarcabile au fost recenzate de Etienne Souriau în *Sur l'esthétique des mots et des langages forgés* (*Despre estetica cuvintelor și limbajelor născocite*)[23]. Pentru a ne convinge, e suficient să aruncăm o privire asupra primelor rînduri din păsăreasca ** pe care Rabelais i-o atribuie lui Panurge : „*Prug frest frins sorgdmand strochdt drhds pag...*".

Putem deosebi două tipuri de neologie totală. În cadrul primului tip, termenului de bază i se substituie o altă unitate preexistentă în cod ; în cadrul celui de-al doilea tip se produce o inovație totală. Primul tip se întîlnește mai des în operele lui Jean Tardieu, reunite sub titlul *Un mot pour un autre* (*Un cuvînt în locul altuia*) :

> *Quoi, vous ici, cher comte ? Quelle bonne tulipe ! Vous venez renflouer votre chère pitance ?... Mais comment donc êtes-vous bardé ?*

În acest tip de metaplasme, autorul substituie cuvintele unele altora, în funcție nu de semele lor comune, ci de can-

---

* Titlul poeziei lui Michaux citată mai sus (n.t.).
[23] În *Revue d'esthétique*, vol. XVIII (1965), pp. 19—48.
** În text, *lanternois* (n.t.).

tităţile lor comune şi de anumite foneme comune. Abaterea se situează la nivelul unităţilor lexicale, dar porneşte de la similitudini şi nepotriviri fonice între semnificanţii emişi şi cei concepuţi (ca în paronomază). Semnificatul nu e, în principiu, afectat ca atare, deşi prin chiar forţa semnificantului emis, jocul semnificat emis / semnificat conceput tulbură din cînd în cînd decodarea. De exemplu dacă „vous avez toujours le pot pour frire" nu poate trimite decît la „le mot pour rire", nu e mai puţin adevărat că se impune relativa potrivire a semnificaţilor lui „pot" (*oală, vas*) şi „frire" (*a prăji*). Cel de-al doilea tip de neologie, abundent în operele lui Michaux, Lewis Carroll, Joyce, e mai complex. Într-adevăr, pornind de la lanţul emis, sînt posibile mai multe integrări la nivelul semnificanţilor concepuţi şi, de aici, la cel al semnificaţilor. Vorbind de *Finnegans Wake*, François van Laere propunea ca figura cea mai evidentă a cărţii să fie numită hipogramă, termen utilizat de Saussure pentru a denumi deopotrivă fenomenele de anagramă şi de apofonie. Să luăm fraza: „Walalhoo, Walalhoo, Walalhoo, mourn is plain" (*Walalhoo, Walalhoo, Walalhoo, bocetul este sincer*). Dincolo de citarea lui Hugo, care poate fi identificată imediat, s-ar putea ezita între „Walhalla, Walhalla, Walhalla, doliul e deplin" şi „e lună plină". Sînt deci posibile mai multe lecturi care se adiţionează sau se exclud, în funcţie de contexte sau de decodificatori.

Amintim în sfîrşit că citarea termenilor străini trebuie să fie şi ea considerată o metabolă prin suprimare-adjoncţie completă. Evident, aceste împrumuturi pot avea structuri şi funcţii foarte diferite:

J'ai loué un flat
*D'un trait, le gantelet, partageant la toison sur l'*utrumsit *de Roberte, vaste et profond, dégage entièrement le* quidest *de l'inspectrice.*

(P. Klossowski)

Entremêler souvent un petit E così,
Et d-un son servitor *contrefaire l'honnête*

(Du Bellay).

Înainte de a părăsi domeniul suprimării-adjoncţiei, să mai semnalăm că la nivel complex substituţia se poate produce de la un cuvînt la o expresie complexă care prezintă particularităţi articulatorii asemănătoare sau viceversa. E cazul jocului de cuvinte, pe care preferăm să-l numim cu mai multă precizie substituţie cvasi-omonimică. Vom apela aici la verva populară : în timpul primului război mondial, unele cotidiene germane — *Tageblat* — erau cunoscute de soldaţii francezi sub numele de *tas de blagues* *. Reziști cu greu plăcerii de a cita cîteva truvaiuri ale lui Frédéric Dard, care, sub pseudonimul San Antonio, comite la fiecare pagină expresii de tipul *émasculée contraception* (pentru *immaculée conception*) [24].

La prima vedere, distincţia între fenomenele de ordin omofonic provenind din adjoncţii repetitive şi din adjoncţii-suprimări pare gratuită. De fapt, în primele (rime, paronomază etc.), elementele omofonice întreţin obligatoriu relaţii sintagmatice (Ex. : „tout ce qui grouille, grenouille, scribouille") ; în celelalte, manifestarea termenului de la care se porneşte nu e necesară pentru ca figura să se producă. S-ar putea deci defini unele calambururi ca fiind paronomază in absentia, ţinînd seama de faptul că semnificanţii fiind identici, dezacordul semnificaţilor e cel care naşte metabola. Ex. : *Les quatre sans cous* ** (Desnos). Calamburul perfect ar consta în omonimia totală. Să presupunem că în sloganul publicitar „Shell que j'aime" *** grupul scris *sh* s-ar pronunţa /s/ ; cum opoziţia fonetică între „celle" şi shell" se anulează, intrăm în domeniul metagrafelor.

---

* Grămadă de minciuni, „gogoşi" (n.t.).

[24] De fapt, astfel de substituţii cvasi-omonimice, cel mai adesea obţinute prin suprimare — adjoncţie, pot fi obţinute şi prin suprimare sau adjoncţie simple (*sévice d'ordre* pentru *service d'ordre*) ca şi prin metateză (inversiune).

** Calambur bazat pe expresia familiară *faire les quatre cents coups* (n.t.).

*** (Benzina) *Shell care-mi place / cea care-mi place* (n.t.).

4. *PERMUTARE*

4.1 Nu e greu să observăm că ligamentele morfologice greșite, pe care întrebuințarea corectă a limbii le dezaprobă, dau naștere la numeroase metateze : toată lumea cunoaște exemple ca *aréoplane* (sau deformarea simetrică *aéropage*), *hynoptisme, carapaçon* sau teribilul *infractus* *.

Anagrama nu e decît o varietate mai accentuată a permutării : François Rabelais a scris la început sub pseudonimul, provenit din anagramare, de Alcofribas Nasier. Acest ultim exemplu ne arată că permutarea poate antrena un număr mai mare de cuvinte : ca dovadă celebra deviză „*Révolution française — Un veto corse la finira*" (*Revoluția franceză — un veto corsican îi va pune capăt*) ; se știe, de asemenea, că un anume pictor modern își mărturisește pasiunile prin propriul său nume, întrucît *Salvador Dali* poate deveni *Avida dollars* sau *va laid, d'or las* [25]. În loc să jongleze cu simple foneme, permutarea poate afecta silabe întregi, și aceasta chiar în cazul în care ele aparțin unor cuvinte diferite : aici stă toată arta contrepet-ului, căruia editura Jean-Jacques Pauvert i-a consacrat mai multe volume [26]. Iată un poem construit în întregime din permutări fonemice și silabice :

Alerte de Laërte
Ophélie
est folie
et faux lys ;
aime-la
Hamlet

(Michel Leiris)

---

* Pentru *aéroplane (aeroplan), aréopage (areopag), hypnotisme (hipnotism), caparaçon (valtrap), infarctus (infarct)* (n.t.).

[25] Una din cele mai importante secvențe de anagrame poate fi găsită în poemul lui Raymond Queneau, *Don Evane Marquy*.

[26] Contrepeteria se împodobește adesea cu numele mai onorabil de *antistrofă*. Se știe că Rabelais e cel care a dat procedeului titlurile sale de noblețe.

4.2 Ştim însă că permutarea se poate realiza şi prin inversare. Cînd unităţile permutate sînt unităţi elementare, rezultă palindromul, care nu e decît un joc de societate [27]; exemplele cele mai cunoscute sînt *élu par cette crapule* şi *l'âme des uns iamais n'nse de mal* *, sau paralelisme ca *Roma-amor*. Dacă unităţile sînt silabe, obţinem aşa-numitele „devize" ** ca, de pildă, *François sois franc*. Aici anagrama e autentică. Cu alte cuvinte, are loc o adevărată deplasare a elementelor fonice: grupurile (SWA) şi (FRĂ) se schimbă între ele. În celelalte exemple citate (anagrame destinate privirii), se produce mai ales o deplasare a elementelor grafice cărora le corespund fonemele, deplasare care se face în aşa fel încît suita fonetică să-şi păstreze o semnificaţie coerentă [28]. Aici intrăm deci în planul metagrafelor.

5. *PROBLEME SPECIALE*

5.1 Metaplasmele şi literatura

Observăm că, prin toate aceste exemple, pătrundem încetul cu încetul în domeniul teratologiei verbale. Cititorul dornic să găsească el însuşi numeroase exemple de figuri pe care aici le-am analizat pe scurt, va putea să apeleze la impunătoarea culegere de *Amusemens philologiques* (*Amuzamente filologice*) a lui G. Peignot sau la indispensabilul studiu al lui Alfred Liede [29]. Să lămurim aici două neînţelegeri dăunătoare. Prima priveşte statutul literar al metaplasmelor.

---

[27] Căruia totuşi, nume celebre i-au dat autoritate. A se vedea, de exemplu, versurile lui Quintilian

Signa te, signa, timere me tangis et angis!
Roma tibi subito motibus ibit amor ***

Anticii practicau ocazional aşa-numitul „versus anacyclus" (sau cancrinus, recurrens, retrogradiens). Au rămas celebre distihurile anaciclice ale lui Planudes.

* Cum ar fi în română: *rege, la bal e ger.* (n.t.).

** În text *jeux de devises* (n t.).

[28] În exemplele citate, grafemele identice corespund unor sunete diferite (*Elu* — crapule, des — n'use).

*** Joc introductibil de cuvinte.

[29] *Dichtung als Spiel; Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin, Walter De Gruyter, 1963, 2 vol.

Ni s-ar putea reproșa că un mare număr din exemplele noastre e luat din ceea ce se numește de obicei infra- sau para- literatură. Exegeții i-au imputat lui Jakobson faptul de a fi pus pe același plan „I like Ike" * cu sonetele lui Keats... La aceasta răspundem că e vorba de a explica manifestările funcției retorice în toată extinderea ei și că, pentru a o face, trebuie să ne interzicem pentru moment orice considerație de ordin estetic și, *a fortiori*, orice judecată de valoare. Mai gravă e a doua neînțelegere, căci s-ar putea profita de ea pentru a pune în discuție înseși fundamentele studiului.

Exemplele pe care le-am dat — și pe care le-am vrut cît mai frapante — pot lăsa să se creadă că retorica generalizată pe care o propunem în această lucrare ar coborî analiza faptelor literare la detectarea și disecarea unor anomalii flagrante, la colecționarea de „cazuri clinice", cum spunea unul din maeștrii stilisticii [30]. Totuși, noi înșine [31] am arătat cît de dăunătoare e înțelegerea noțiunii de abatere ca fenomen patologic: scriind că stilul e o greșeală intenționată, Paul Valéry nu știa ce căi primejdioase deschide anumitor stilisticieni. Conștienți de acest pericol, ținem să remarcăm că responsabil de această perspectivă înșelătoare e însuși domeniul în discuție. În ansamblul fenomenelor de literatură, operațiile metaplasmice, relaționale mai ales [32], sînt relativ rare, în timp ce celelalte metabole — mai ales metasememele și metalogismele — sînt curente [33]. Ne vom convinge de aceasta parcurgînd paginile care urmează. Ori-

---

* Banală formulă electorală pentru „*Votați cu Eisenhower*" (v. p. 267).

[30] Giacomo DEVOTO, „Introduction à la stylistique", în *Mélanges Marouzeau*, Paris, Les belles lettres, 1948, p. 131.

[31] A se vedea introducerea.

[32] Căci trebuie, bineînțeles, lăsate la o parte sufixația, sinonimia etc.

[33] La autorii vechi, *metaplasmus*-ul era deja considerat un barbarism (greșeală în constituirea fonică a unui cuvînt), tolerat ca *ornatus* sau din rațiuni de metrică (Cf. LAUSBERG, *op. cit.*, § 479). Aceeași atitudine în *L'art poétique français*: „Ai putea, de asemenea, după modelul grecilor, să adaugi un *u* după un *o*, pentru a-ți face rima mai bogată și mai sonoră, ca de exemplu *troupe* pentru *trope*, *Callioupe* pentru *Calliope*, *espouse* pentru *espose*, *chouse* pentru *chose*".

cum, nu ne interesează aici raritatea sau frecvenţa fenomenelor pe care le relevăm.

5.2 Argoul *

Argoul, pe care Marouzeau îl defineşte ca „o limbă specială, avînd un vocabular parazitar, întrebuinţată de membrii unui grup sau ai unei categorii sociale cu intenţia de a se deosebi de masa vorbitorilor", a recurs frecvent la procedeele alterării limbii comune. Printre acestea, un loc întins îl deţin fenomenele de ordin metaplasmic; trecem repede peste cazurile de trunchiere a cuvîntului, fie că aceasta se produce la sfîrşitul lui, ca în *nave, came* sau *vape*, fie că se produce la începutul lui ca în *pitaine* **. Iată excelente exemple de suprimare. Trecem şi peste sufixaţiile parazitare care caracterizează cuvinte ca *seulâbre, fortiche, coinsteau* sau *traczir* ***. În unele cazuri se poate observa suprimarea-adjoncţia sufixului (sau cel puţin a părţii terminale a cuvîntului): *gigolpince, valdingue* sau *derche* ****. Mai interesante ni se par procedeele codificării metaplasmice: e cunoscut limbajului secret zis javanez, care constă în introducerea unei silabe parazitare *-av* în corpul cuvîntului. Alte coduri sînt mai complicate, cum e cazul limbajului pe dos, sau *verlen*, caz perfect de permutare prin inversarea silabelor (*Perdreau* devine *dreauper*, pronunţat *dropęr*, *peau de balle* devine *balpeau*, care se complică şi cu o suprimare etc. *****). Acest procedeu îşi are dealtfel corespondentul în alte idiomuri: în acel *bahâse balih* al femeilor din Borneo, în *back-slang*-ul englezilor, în care e inversată ordinea literelor. Dintre toate

---

* Vezi studiul exhaustiv asupra problemei „Figures de l'argot" aparţinînd grupului M şi publicat în *Communication*, Nr. 16, 1970, pp. 71—93 (n.t.).

** Pentru *navet (găgăuţă); camelot (vînzător ambulant;* être dans les *vapes (stare de inconştienţă); capitaine (căpitan)* (n.t.).

*** Pentru *seul (singur); fort (viclean, dibaci); coin (cartier); trac (teamă)* (n.t.).

**** Pentru *gigolo* (tînăr întreţinut); *valise* (valiză); *derrière* (şezut) (n.t.).

***** *Dreauper* (agent de poliţie); *balpeau* (nimic, praful de pe tobă) (n.t.).

aceste tipuri de codificare, cel mai complex e fără nici o îndoială cel cunoscut sub numele de *loucherbem*: nu reclamă el, pentru fiecare cuvînt important, o permutare simplă și o dublă adjoncție? *Boucher* (*măcelar*), element generator al paradigmei, devine *oucherb* prin permutare, *loucherb* prin adjoncție inițială și *loucherbem* prin sufixație parazitară. O cheie asemănătoare folosesc corăbierii din Haifong. În *Génie de l'argot* (*Geniul argoului*), apărut în 1912, Alfredo Niceforo ne semnalează că aceștia întrebuințează o triplă alterare metaplasmică: încep prin a suprima inițiala cuvîntului, trec apoi la o adjoncție prin repetarea celorlalte sunete și fac ca fiecare din aceste repetiții să fie precedată, prin adjoncție, de *b* sau *s*.

5.3 Metagrafe

Metagrafele sau metaplasmele grafice sînt relativ puțin numeroase. Semnalăm de la bun început că e greu să găsim permutări pur vizuale: cazul lui *caierh* (pentru cahier), în care deplasarea nu e posibilă decît datorită caracterului pur diacritic al semnului *h*, e izolat. Adjoncția grafică e ceva mai obișnuită: citățm aici *la ffine efflorescence de la cuisine ffransouèze* (ffina înfflorire a bucătăriei ffranceze), inventată de Raymond Queneau. În *Contes drolatiques* (*Povești năstrușnicești*), Balzac a folosit mereu metagraful prin adjoncție pentru a da impresia de arhaism: „*Nul guallant ne ha tenté pour vos beaulx yeulx de vous achepter la liberté*“, „*Ung moyne qui ha ung nom vray de tout poinct, fict le clercq du chasteau*“ * etc. Semnele diacritice se adaugă cu ușurință: sub pana lui Céline, alături de *boûquins* găsim *âmours*, replică la *hamour* al lui Flaubert.

E posibilă de asemenea adăugarea semnelor non-grafemice, ca în „*Hôtel* ***“ sau „*Créu*“, dar cu acestea ieșim din

---

* Nul galant n'a tenté pour vous beaux yeux de vous acheter la liberté (Nici un îndrăgostit n-a încercat de dragul ochilor dumneavoastră frumoși să vă cumpere libertatea); Un moine qui a un nom vrai de tout point, fit le clerc du château (Un călugăr al cărui nume e adevărat pe de-a-ntregul, zise preotul de la castel). (n.t.)

domeniul propriu-zis lingvistic. Alte elemente intră aici în joc : suportul şi diversele substanţe semiologice [34]. Cînd citim Créu, apelăm la două substantive : desigur, grafemul conceput e *s*, dar un alt sistem îşi face apariţia, suprapunîndu-i-se. Aceste fenomene sînt mai puţin gratuite decît s-ar părea la prima vedere : textul e şi el un *obiect* iar lectura nu e o operaţie pur lingvistică [35] : cel care vine în contact cu textul poate fi impresionat nu numai de aranjarea cuvintelor, ci şi de formatul şi culoarea caracterelor tipografice, granulaţia hîrtiei, punerea în pagină [36]. Arta s-a servit uneori de aceste caracteristici [37]. Ne amintim de caligrame, care şi-au căpătat la Rabelais, Lewis Carroll şi Apollinaire titlurile de nobleţe [38]. Suprimarea grafică e la fel de rară : în afară de apocopele grafice pe care le întîlnim regulat în poezie (*encor* pentru *encore*, *sai*, *voi* etc.), mai sînt posibile doar suprimări ale semnelor ca *h* mut sau *u* urmînd obligatoriu după *q*. Fenomenul cel mai important, e, fără îndoială, suprimarea-adjoncţia, posibil datorită complexităţii ortografiei franceze : oricine cunoaşte formele *phynance* (*finance*) a lui Jarry, *hénaurme* (*énorme*) a lui Flaubert, *gôche*, (*gauche*) *taîchnique* (*technique*) şi *tendraîsse* (*tendresse*) ale lui Céline, ca şi secvenţa „une femme, une *femme*, la PHAMME" (Balzac). Din nou, trebuie să acordăm

---

[31] Vom trata amănunţit metabolele suportului şi ale substanţei grafice într-un viitor volum, în care conceptele retorice vor fi generalizate prin aplicarea lor la alte sisteme semiologice decît cele lingvistice.

[35] Cf. Raymond JEAN, „Qu'est-ce que lire", în *Linguistique et Littérature*, Paris, La Nouvelle Critique, 1968, pp. 17—20.

[36] Autorii de benzi desenate, care au ştiut să profite din plin de onomatopeea grafică, au înţeles foarte bine acest lucru. Şi cinematograful a luat în stăpînire aceste procedee. În *Crucişătorul Potemkin*, de exemplu, titlurile încearcă să transcrie înălţimea vocilor : „Fraţilor ! FRAŢILOR ! FRAŢILOR !".

[37] În *Legenda lui Ulenspiegel*, senzaţia de limbă arhaică provine în mare măsură din faptul că toate *s*-urile interioare, în poziţie slabă sau nu, sînt scrise S iar conjuncţia coordonatoare e întotdeauna transcrisă sub formă de perluetă : „UlenSpiegel & Nele l'embraSSaient avec grande effuSion de tendreSSe".

[38] Principiul constă deseori în a imita prin grafie însuşi conţinutul poemului. Vezi şi acel „coup de dé" al lui Mallarmé.

un loc special metagrafului arhaizant: *Contes drolatiques* abundă în *roy, demoyselle, avoyent, dyzant, saincture, pluz, effarez* etc. Aceleași fenomene de substituție permit calamburul, care își găsește principala sursă în omofonie. Dar nu fenomenele metagrafice ne interesează în primul rînd, căci ele își au obîrșia în hazardul grafic, care ține de limbajul particular, și nu în caracteristicile proprii instrumentului lingvistic.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III

METATAXELE

0. *GENERALITĂȚI*

Acționînd asupra formei frazelor, metataxele trimit la sintaxă. Va trebui deci întreprinsă definirea gradului lor zero. Să spunem de la bun început că vom privi sintaxa de pe pozițiile lingvisticii distribuționale. Conform acesteia, gramatica descrie combinațiile posibile între constituenții frazei și definește acești constituenți în funcție de combinațiile în care ei intră. Sintaxa are deci în vedere relațiile esențialmente structurale dintre morfeme. Aceasta înseamnă că descrierea gramaticală se dispensează de un mare număr de criterii logice sau de trăsături semantice, moșteniri ale unei îndelungate tradiții. În această perspectivă, și pentru a nu da decît un exemplu, luat dintr-o contribuție a lui René Lagane[1], subiectul frazei va înceta să mai fie considerat ca termen desemnînd fie ființa sau obiectul care îndeplinește sau suferă acțiunea, fie ființa sau obiectul care servește ca punct de plecare al unei judecăți. Subiectul va fi „termenul substantival indispensabil realizării acestui enunț (= enunțul minimal) prin asociere cu un alt termen dotat cu caractere morfologice diferite (verbul)" ; se va preciza că subiectul precede verbul și că, în opoziție cu complementul, el conferă acestui verb mărcile proprii de persoană, număr și, eventual, gen. Ceea ce precumpănește într-o asemenea descriere sînt deci trăsăturile distinctive formale, precum combinarea, poziția sau marca.

E greu, totuși, să fie eliminată orice valoare semantică din cîmpul gramaticii. Cînd specialiștii în sintaxă opun ca-

[1] R. LAGANE, „Problèmes de définition. Le sujet", în *Langue française*, 1 (1969), pp. 58—62.

tegoriile de activ și pasiv sau de singular și plural, ei trebuie să introducă în analiză conținutul, chiar dacă nu îi acordă acestuia același rol primordial ca pînă acum. Într-un mod mai general, sintaxa continuă să ocupe o poziție oscilantă între morfologie, logică și semantică. Astfel, cînd Roman Jakobson [2] descoperă un aspect iconic sau diagramatic în anumite fenomene sintactice, el ne readuce la o logică a structurii frastice. În majoritatea limbilor, arată Jakobson, ordinea cuvintelor corespunde, sub diverse aspecte, logicii conținutului : succesiunea verbelor conformă cronologiei acțiunilor (*veni, vidi, vici*), prioritatea subiectului în raport cu complementul, indicînd „eroul" mesajului etc. Iată de ce, definind metataxele după criterii distribuționale, nu vom uita că ele operează adesea concomitent prin conținut și prin expresie.

Cum poate fi definit gradul zero sintactic ? Nu se pune problema de a intra aici în dezbaterile gramaticienilor referitoare la sintagmă, la frază și la normele lor. E vorba doar de a elabora un model simplu, acceptabil pentru cei mai mulți și susceptibil de a fi un punct de referință eficace.

Totuși, întreprinderea e riscantă și se lovește de unele dificultăți. Prima provine din faptul că însuși conceptul de frază e foarte nesigur, existînd tot atîtea definiții ale frazei cîți gramaticieni. Un alt obstacol major derivă din noțiunea de normă în sintaxă. Dacă, în mod operațional, se poate spune despre cuvinte că au forme date — în raport cu care orice alterare se manifestă în chip evident ca în cazul metaplasmelor —, nu formăm fraze, combinații de cuvinte, decît pornind de la niște scheme virtuale a căror plasticitate e uneori foarte mare. În multe cazuri, locutorul poate recurge, pentru o sumă constantă de elemente de informație, la diverse construcții ale frazei, fără ca una să fie în mod categoric mai normală decît alta. Preferința lui echivalează cu o „alegere între (...) posibilitățile de distribuție ale accentului semantic între diferitele componente ale frazei" [3]. Se

---

[2] R. JAKOBSON, „*A la recherche de l'essence du langage*", pp. 22—38.

[3] J. KURYLOWICZ, „Les Catégories grammaticales", în *Diogène*, 51 (1965), pp. 54—71.

va putea răspunde că prin prescripţie şi prin descriere gramatica stabileşte reguli de formare, şi că, în consecinţă, această libertate e în întregime relativă. Dar aceasta nu înseamnă decît să deplasăm dificultatea. Într-adevăr, cel puţin pentru un anumit număr de situaţii, ceea ce codifică gramatica sînt construcţii convertibile în altele, echivalente, acestea din urmă nefiind, la prima vedere, mai puţin „normale" ca primele : diateza activă schimbată în diateză pasivă, grupul substantiv + adjectiv schimbat în substantiv abstract + substantiv. Rămîne totuşi o cale pentru a rezolva problema. În afara faptului că ele nu reprezintă toată gramatica franceză, formele concurente pot fi clasificate, în interiorul sistemului general sau în sistemele care constituie anumite întrebuinţări speciale, în funcţie de frecvenţa folosirii lor : cea mai comună va fi şi cea mai normală şi se va apropia cel mai mult de gradul zero. Aceasta ar putea fi soluţia teoretică. În practică, va fi încă şi mai simplu să se constate că aceste construcţii paralele au adesea o întrebuinţare atît de răspîndită, atît de comună (activul şi pasivul, de exemplu) încît, din punct de vedere al abaterii retorice, ele şi-au pierdut toată acuitatea şi mult din interesul pe care îl prezintă : cu excepţia situaţiei sau a întrebuinţării speciale, le vom lăsa în seama gramaticienilor.

În franceză, gradul zero sintactic se poate reduce, din punct de vedere operatoriu, la descrierea a ceea ce se numeşte „fraza minimală încheiată". Ea se defineşte prin prezenţa a două sintagme, una nominală şi alta verbală, prin ordinea relativă a acestor două sintagme şi prin complementaritatea mărcilor lor. La rîndul lor, cele două sintagme au o compoziţie minimală : un substantiv şi determinanţii lui în prima sintagmă, un verb (cu afixele de timp, persoană şi număr), urmat eventual de o altă sintagmă, în cea de a doua [4]. Din această schematizare a frazei franceze, se pot abstrage patru

[4] În principal, această descriere sumară se inspiră din lucrarea lui Jean DUBOIS, *Grammaire structurale du français : le verbe*, col. „Langue et Langage", Paris, Larousse, 1967. Vezi şi *Grammaire structurale du français : la phrase et les transformations*, col. „Langue et Langage", Paris, Larousse, 1969.

trăsături distinctive care apar ca principale și ca fiind cele mai susceptibile de alterări retorice :

1) integritatea frazei și a sintagmelor, adică prezența constituenților lor minimali ;

2) apartenența morfemelor la clase (substantiv, articol, verb, adverb etc.) care se definesc mai întîi prin capacitatea elementelor lor de a ocupa o anume poziție într-o anume sintagmă ;

3) mărcile complementare care unesc între ele morfemele și sintagmele și care sînt semnele reprezentative a cel puțin patru mari categorii, genul, numărul, persoana și timpul ;

4) ordinea relativă a sintagmelor în frază și a morfemelor în cadrul sintagmei, inclusiv distribuția lineară a textului.

Fiecare din aceste puncte merită un scurt comentariu. În ceea ce privește integritatea frazei, e normal ca ea să se definească mai întîi printr-un minimum. Dar ne-am putea gîndi să-i fixăm și o limită superioară, căci, din punctul de vedere al operațiilor noastre, fără un maximum recunoscut ca atare nu mai există adjoncție perceptibilă. Cum să introducem această noțiune în teoria gramaticală ? Deocamdată, e poate util să împrumutăm de la unii lingviști distincția pe care o stabilesc între competență și performanță. Competența pe care o am referitor la limbă mă învață că, atîta vreme cît o frază e bine construită, expansiunea ei nu cunoaște opreliști. Din contră, cînd e vorba de performanță, experiența îmi arată că o frază în care, de exemplu, numeroase propoziții relative se articulează după o schemă complicată, riscă să „rămînă în pană", fie în cursul emisiei, fie în cursul receptării. Aici, iarăși, ar trebui stabilit un prag de frecvență pentru a se putea aprecia în mod obiectiv faptele de abatere. Dar e în afară de orice îndoială că aceste fapte există (mai ales în cazul frazelor recursive la stînga).

În ceea ce privește clasele, vom observa doar că ele se situează la intersecția sintaxei cu lexicul. Astfel, în dicționare, definiția cuvîntului cuprinde menționarea clasei căreia acesta îi aparține. Și, într-adevăr, ne vom da seama mai departe că metataxa care rezultă din substituirea clasei are ceva comun cu metafora care aparține domeniului metasememelor.

Cît despre mărcile categoriale și complementare, acestea ar avea mai degrabă tendința să treacă, după alterare, între metaplasme. Ele au, într-adevăr, un caracter strict morfologic. Cînd apare marca, cuvîntului fie că i se adaugă un segment (afixația), fie că unul din segmentele lui se modifică (indicele poate fi chiar redus la ceva minuscul, ca de exemplu *s* grafic al pluralului *). De fapt, singurele alterări acționează asupra redundanței mărcilor și constau în perturbări ale acordului sintagmelor. Unele alterări, cele mai directe, nici nu trec de nivelul fonetic : *des chevals* ** ; altele se exercită asupra relațiilor mai mediate și de mai mică constrîngere între elementele marcate, permițîndu-ne să reîntîlnim veritabilul plan sintactic.

Din punct de vedere retoric ca și din punct de vedere gramatical, ordinea cuvintelor reprezintă aspectul capital al sintaxei. Un poet ca Mallarmé, care dereglează fraza obișnuită ca să o rescrie apoi în nenumărate feluri, ne dă o idee exactă despre posibilitățile nelimitate de variație pe care le oferă distribuția sintagmelor și a elementelor lor. Printre aceste variații, nu toate au aceeași valoare. Chiar dincoace de nivelul retoric, e bine să facem, împreună cu gramaticienii, distincția între o ordine intelectuală și o ordine afectivă a cuvintelor : e cazul, de pildă, al diferenței între „un om *sărman*“ și „*sărmanul* om“. Pe de altă parte, sintagmele care își au asigurat locul fix în frază nu pot fi puse pe picior de egalitate cu alte elemente mai mobile. Știm că uzajul limbii franceze impune anumitor constituenți sintactici o poziție riguroasă. Locul determinanților substantivului e în general bine definit ; cu cîteva excepții limitate, verbul apare după sintagma nominală subiect. A nu te conforma acestor reguli atrage după sine transgresiuni flagrante. Dimpotrivă, aprecierea abaterilor e dificilă atunci cînd ele afectează elemente dotate cu mobilitate. Să ne gîndim la sintagmele nominale circumstanți și la adjectivele izolate a căror poziție scapă, grosso modo, constrîngerii. Să ne gîndim chiar la locul adverbului sau la cel al epitetului. Ce diferență există, sintactic

---

* Afirmația privește limba franceză (n.t.).
** Plural corect : *des chevaux* (n.t.).

vorbind, între: „un neuitat tur al Italiei", „un tur de neuitat al Italiei" și „un tur al Italiei, de neuitat"? Dar să pornim încă o dată de la o frază completă și de la transformările ei pentru a încerca să vedem lucrurile mai clar:

(a) furios, omul răstoarnă scaunul,
(b) omul, furios, răstoarnă scaunul,
(c) omul răstoarnă, furios, scaunul,
(d) omul răstoarnă scaunul, furios.

De astă dată, nu putem face altceva mai bun decît să stabilim gradele de normalitate sau de alterare. Se va spune astfel că a doua construcție e percepută ca fiind mai obișnuită și mai logică decît altele, în timp ce enunțurile (c) și (d), care stabilesc o distanță între substantiv și adjectiv, par a se îndepărta mai mult de o anume normă. Ne aflăm în acea zonă nedecisă a limbii în care se exercită libertatea locutorului celui mai obișnuit și unde, într-un anume sens, fiecare realizare constituie o abatere în raport cu un model mai schematic sau mai abstract.

O altă problemă va fi cea a operației pe care o presupun aceste modificări ale ordinii relative a sintagmelor și morfemelor. Să spunem îndată că vom avea tendința să le atribuim, în ansamblul lor, permutării. A schimba o ordine înseamnă a deplasa. Dar înseamnă, neapărat, și a permuta? Amintim că ordinea în cauză e relativă și că, modificînd locul unui segment, cel puțin locul unui alt segment e afectat de mecanismul alterării. Să reluăm, de exemplu, enunțurile de mai sus, convenind că al doilea reprezintă tocmai norma. Avem patru sintagme și, prin urmare, patru poziții. Dacă mut furios în poziția 1, *omul* trece în poziția 2: aceasta e permutarea elementară. Dacă deplasez *furios* în poziția 4, de data aceasta alte două sintagme își schimbă locul și permutarea e mai complexă. Operația nu devine pe deplin semnificativă decît dacă, nemulțumindu-ne să observăm doar deplasările elementului mobil, vom lua în considerare jocul pozițiilor în ansamblu. Ceea ce nu va împiedica apariția unor situații ambigue. Cum se va vedea mai departe, hiper-

batul ține la fel de bine de adjoncție ca și de permutare. Vom discuta această chestiune la momentul cuvenit, dar de pe acum ea reclamă o altă precizare asupra mecanismului permutării. Ca și substituția, permutarea poate fi privită ca o operație mixtă, compusă din suprimare și din adjoncție: suprim un element într-o poziție și îl adaug în alta ; reciproc, cel puțin un alt element e suprimat din poziția sa și adăugat în alta. Dar toată această operație se desfășoară în cadrul unui context dat — simplu schimb pe axa sintagmatică — în timp ce substituția apelează la elemente exterioare celor de la care s-a plecat. Prin caracterul său mixt, permutarea se prezintă deci ca o operație bogată în resurse. Manevrînd pozițiile, ea apare ca operație sintagmatică prin excelență.

O ultimă problemă. Cum s-a văzut în primul capitol, există abateri bazate pe o convenție și formînd un sistem. Metrica oferă în acest sens un exemplu perfect. Ansamblu de reguli, ea formează un sub-cod suprapus codului expresiei uzuale. Or, ne-am putea gîndi să includem această abatere sistematizată printre metataxe. Bineînțeles, trebuie în prealabil făcută distincția între acțiunea metricii asupra decupajului frazei și trăsăturile ei fonice, accente și rime. Vom reține aici doar metrul ca mod de distribuție a sintagmelor. Decupînd fraza după modele silabice, metrul francez sau intensifică, întărește ordinea sintactică obișnuită, sau intră în concurență cu ea, perturbînd-o. Se va observa, dealtfel, că versificația clasică prevede alterări sintactice ca inversiuni, elipse etc., menite să adapteze fraza curentă la schema metrică și care devin astfel figuri ale figurii.

Considerată ca sistem global, metrica depinde de un singur operator : adjoncția. Într-adevăr, unui „text" a cărui fragmentare în fraze și în sintagme se traduce prin intonații și pauze sau prin spații albe și semne de punctuație, versificația îi adaugă cezura versului, care se definește printr-o distribuție mai substanțială — întrucît e silabică — și mai regulată. Cînd versul e confirmarea și accentuarea structurii frastice, cînd, mai ales, limitele frazei și limitele alexandrinului coincid, cum există tendința în poezia franceză clasică, metrica nu e numai adjoncție ci și repetiție :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas ;
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas

(Boileau)

Versul se prezintă deci ca fenomen global de adjoncție metataxică. Perspectiva s-ar putea totuși inversa. Am porni de la punctul de vedere conform căruia metrica, acționînd în principal asupra silabelor și nu asupra morfemelor, aparține unui nivel presintactic. Am conveni atunci că în poezie sintaxa e cea care se articulează pe baza metricii și nu invers. Ceea ce ar permite să se evalueze cu mai multă ușurință, în termeni de abatere, faptele de sintaxă care tulbură armonia paralelei vers/frază : ingambamentul, de pildă. Dar se poate ajunge tot aici păstrînd punctul de vedere inițial. Stabilind că metrica e o abatere prin adjoncție de ansamblu, sîntem îndreptățiți să inventariem devierile sau alterările particulare în interiorul sistemului. În această privință, ingambamentul constituie o suprimare parțială a formei metrice, despre care vom mai vorbi. La fel, substituția și permutarea ar putea tulbura această normă de gradul doi pe care o instituie regulile de versificație.

Deși nelegiferată, armonia frazei poate fi asimilată versificației și poate fi socotită printre metataxele prin adjoncție. E cam ciudat să considerăm efectele de armonie drept alterări, dar vom remarca faptul că discursul uzual se preocupă prea puțin să creeze regularități și echilibre. Doar într-un al doilea moment și abătîndu-se de la uzajul mediu, el caută să „aranjeze bine" cuvintele. Discursul urmărește atunci un scop străin simplei comunicări eficace și vizează atragerea atenției asupra mesajului, privilegierea expresiei. Drept care procedeele de armonie sînt fără nici o îndoială figuri. Cea mai simplă dintre ele e simetria :

Vaincre à Austerlitz, c'est grand ; prendre la Bastille, c'est immense

(Hugo)

Simetria face să se repete, într-un mod care trebuie să fie vizibil, o anumită secvenţă sintactică ; ea adaugă deci o structură în plus la structura mai comună a frazei obişnuite [5]. Se poate manifesta, de asemenea, prin lungimea egală a părţilor frazei. Se numea perioadă în pătrat o perioadă în care protaza şi apodoza conţineau fiecare doi membri de lungime aproape egală. De aici pînă la a introduce numărul în proză nu e nici un pas, şi se pot întîlni la unii autori grupuri silabice care echivalează cu alexandrinul sau cu decasilabul poeţilor. Dar, îndată ce armonia frazei devine obicei, normă, noi abateri pot lua naştere, chiar şi aici, în raport cu prima figură.

1. *SUPRIMARE*

Întrucît am stabilit ca norme fraza minimală şi sintagmele minimale care se definesc prin prezenţa anumitor sintagme şi a anumitor morfeme, e de la sine înţeles că orice afectare a integrităţii acestor grupuri va echivala cu o suprimare şi va putea constitui o figură.

1.1 S-ar părea că suprimarea parţială e slab reprezentată în sintaxă, cît priveşte cele mai mici unităţi. Faptele cele mai notorii corespund unui fel de crază, unde vedem mai ales contragerea unui substantiv şi / sau a adjectivului său pentru a forma împreună un singur segment : *mini-jupe, lav-o-matic* (pentru „lavoir automatique") (lavoar automat). Procedeul ţine de afixarea gramaticală şi de lexicalizare, dar la baza lui stă mai întîi o suprimare fonică. Ca urmare a acestui fenomen, poate fi citat cazul, atît de frecvent astăzi în limbajul jurnalistic, tehnic şi publicitar, a două substantive care sînt alăturate unul altuia printr-un racursiu de sintaxă şi de gîndire totodată. *Mini-golf*, răspîndit astăzi, a fost precedat de

[5] Astfel, noi considerăm simetria ca o anomalie sintactică. Notăm că T. TODOROV *(Littérature et signification)* o vede mai degrabă ca o „figură", în sensul pe care îl dă el acestui cuvînt : expresie „descriptibilă", chiar dacă nu presupune o infracţiune faţă de o regulă a limbajului „implicită sau explicită". Totuşi, simetria are ca rezultat „atragerea atenţiei asupra mesajului"... Înseamnă deci că există o regulă implicită a limbajului „transparent" : sintaxa normală proscrie simetriile evidente.

golf miniature, la rîndul lui abreviere a lui „golf en miniature". Iată un astfel de racursiu întrebuinţat parodic de un scriitor :

Berg a voulu donner à la pièce un côté projection vers l'exterieur

(W. Lewino)

De fapt, reducţia sintactică e mai puţin importantă decît suprimarea semantică. Într-un slogan ca *opération boîtes de lait*, în timp ce norma logică pretinde o formulare de genul : „opération de récolte des boîtes de lait", ordinea sintactică se mulţumeşte cu corectivul „opération des boîtes de lait" *. Tocmai de aceea vorbim de suprimare parţială. Dar, dacă vrem să luăm în considerare faptul că sintagmele : „cutii de lapte" şi „proiecţie spre exterior", aşa cum sînt ele plasate, tind să dea substantivului valoare de adjectiv, suprimarea iniţială e dublată de o substituire de clasă, operaţie mai radicală.

1.2 Suprimarea completă dă *elipsa*. Reticenţa, cu care elipsa se înrudeşte de obicei, corespunde unei fraze rămase incomplete, astfel încît aceasta e văduvită parţial de sensul ei : figură de conţinut mai mult decît de expresie (chiar dacă sintaxa e afectată) şi pe care o vom discuta la capitolul metalogismelor. În elipsa propriu-zisă, din contră, informaţia se păstrează în ciuda formei incomplete. E cazul să vorbim de subînţeles, conform tradiţiei retoricienilor şi gramaticienilor ? Diversele modalităţi ale elipsei ne vor permite să avansăm o explicaţie mai nuanţată, după care, într-un mod general, elementele normale care sînt omise subzistă totuşi în chip mediat, sub o formă sau alta, în context.

Frazele care urmează reprezintă succesiv elipse ale subiectului, ale unui determinant al substantivului (articol hotărît), ale verbului şi expansiunii verbale (sintagma nominală complement) :

S'aimèrent dur sous la lune

(Norge)

---

* *Acţiunea de colectare a cutiilor de lapte* > *Acţiunea cutiile de lapte* (n t.).

Quand il la retrouva plus pâle
D'attente et d'amour yeux pâlis

(Apollinaire)

Déjà vibraient les rires, déjà les impatiences

(Queneau)

Suffit que si je deviens riche, il faudra bien que je restitue, et que je suis bien résolu à restituer de toutes les manières possibles

(Diderot)

Absența lui *ils* (*ei*) în prima frază și a lui *les* (articol) în cea de a doua e îndreptățită de caracterul redundant, adică foarte previzibil, al acestor forme. Astfel, mărcile persoanei și ale numărului care ne trimit la un *ils* figurează deja în „s'aimèrent" ; „yeux" se recunoaște ca plural al substantivului și fără intervenția articolului ; izotopia textului rezolvă restul. În schimb, Queneau și Diderot fac economie la cuvintele cu sens deplin și distinct. Și totuși, previzibilitatea lor nu e cu nimic mai slabă și nu justifică mai puțin absența lor. Aici, termenii omiși mai fuseseră întrebuințați în context (aceeași frază la Queneau, același alineat la Diderot) ; cînd se produce elipsa, paralelismul construcției permite completarea aserțiunii. La Diderot, elipsa se manifestă prin absența sintagmei nominale complement după un verb tranzitiv ; expresia completă și normală e ușor de restabilit pentru că acest verb „restituer" e o replică la „voler la fortune" din alineatele precedente. Suprimarea operată de Raymond Queneau e cunoscută sub numele de *zeugmă*, figură pe care R. Le Bidois o definea astfel în cronica sa din *Monde* (august 1964) : „Construcție care constă în a nu repeta, într-un membru al frazei, un cuvînt sau un grup de cuvinte exprimate, sub o formă identică sau analoagă, într-o propoziție imediat învecinată, fără de care membrul incomplet ar fi neinteligibil". Iată și alte exemple, citate de Le Bidois, pentru această varietate a elipsei :

Les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage ; nous notre âme d'alors

(Proust)

Dans cette pièce, chaque génération, en se retirant, comme une marée ses coquillages, avait laissé des albums, des coffrets, des daguerréotypes

(Mauriac)

Cazul *frazei nominale*, al frazei fără verb, merită o tratare separată. Aici, nici un cuvînt nu suferă o elipsă, dar, lipsind sintagma verbală, structura „frazei minimale" nu mai e respectată. Se întîmplă ca verbul să se transforme oarecum în nume, să cedeze unui substantiv sensul și o parte din funcția lui. Astfel, în primul din exemplele care urmează, se poate spune că substantivul *courses* (curse) a luat locul unui verb *courir* (a alerga), prezent dealtfel în fraza precedentă. În schimb, în ultimul exemplu, asistăm la suprimarea pur și simplu a funcției verbale :

Les enfants courent, les pigeons s'envolent. Courses, éclairs blancs, infimes débandades

(Sartre)

Grand bruit dans Paimpol ; sons de cloches et chants de prêtres

(Loti)

C'est ce que je me disais en route. Le chemin de Paris à ce perchoir

(Aragon)

Mon coeur au chaud, ce lapin, derrière la petite grille des côtes, agité, blotti, stupide

(Céline)

Suprimarea cuvintelor de legătură constituie o abatere resimțită în diverse moduri. Figura cea mai evidentă e cunoscută sub numele de *asindeton* sau de *disjuncție* ; ea desemnează suprimarea mărcilor de coordonare. O observăm lim-

pede la sfîrşitul unei serii enumerative sau atunci cînd un determinant la plural însoţeşte două substantive alăturate :

Français, Anglais, Lorrains, que la fureur rassemble
Avançaient, combattaient, frappaient, mouraient ensemble
(Voltaire)

Dans mon silence j'ensevelis
un rire un soleil éclatants
(Tardieu)

O frază a lui Sartre citată mai sus (*Copiii aleargă, porumbeii zboară*) ar fi putut avea, la fel de bine, un *şi* coordonator în locul virgulei. Totuşi, dacă ne raportăm la sens, ne-am aştepta mai degrabă la o legătură cauzală sau consecutivă. Elipsa acestei legături e un exemplu de *parataxă*, figură care nu e sensibilă decît în măsura în care manifestăm tendinţa de a duce la ultimele consecinţe raporturile între semnificanţi. Înţeleg perfect relaţia logică între două propoziţii independente, dar prefer să o văd exprimată limpede printr-o conjuncţie sau printr-un adverb. Se poate, evident, considera că ordinea relativă a propoziţiilor şi anumite semne de punctuaţie constituie deja mărci ale raportului logic sau temporal, dar acestea sînt semne slabe şi care fac cu atît mai evidentă absenţa pe care o presupune parataxa :

> *Vous êtes homme : vous êtes logique jusque dans les détails* (text publicitar, în *Nouvel Observateur*).

Apropiată de asindeton şi de parataxă e suprimarea punctuaţiei. Se poate discuta la infinit despre utilitatea unor virgule... Dar eliminarea totală a semnelor de punctuaţie, la care s-au dedat atîţia poeţi şi prozatori de la Apollinaire încoace, constituie fără doar şi poate o figură. Jean Cohen a comentat foarte bine[6] al doilea vers din *„Pont Mirabeau"*, vers-sintagmă care, în absenţa punctuaţiei, se poate alătura, din punct de vedere al sensului, la fel de bine frazei precedente cît şi frazei următoare. Desfiinţarea punctelor şi a vir-

[6] Cf. *Structure du langage poétique*, p. 100

gulelor poate deci perturba sintaxa pînă într-atît încît să creeze o incertitudine semantică. Dar asta nu se întîmplă întotdeauna. În rîndurile care urmează din Claude Simon, dispariţia semnelor de punctuaţie estompează relieful articulaţiilor enunţului dar, în ciuda întrebuinţării unui fel de stil adjectival (participii în locul verbelor), distribuţia normală a sintagmelor conservă limpezimea voită a structurii frazelor :

> *et moi réussisant cette fois à me lever accrochant la table dans mon mouvement entendant un des verres coniques se renverser rouler sur la table décrivant sans doute un cercle autour de son pied jusqu'à ce qu'il rencontre le bord de la table bascule et tombe.*

După atentatul la punctuaţie, unii poeţi — spaţialiştii, între alţii — au atacat dispunerea lineară obişnuită a textului, preferîndu-i o topologie mai liberă, mai inventivă. Avem aici o formă radicală de suprimare şi care are, între alte merite, şi pe cel de a releva că sintaxa normală a unei fraze sau a unui text se defineşte şi printr-o topologie lineară. Iată cum schiţează Pierre Garnier un nou sistem relaţional între cuvinte, sub forma unui mozaic :

Louange de Dieu

MAHOMET

SOLEIL PEUPLIER

RIMBAUD DIEU BEETHOVEN

ROUE ETOILE

JESUS

Revenind la o poezie fidelă versificaţiei, să spunem cîteva cuvinte despre suprimarea exercitată în raport cu numărul metric. *Ingambamentul* neagă parţial metrul ; fraza unui vers impietînd asupra versului următor, se produce o ruptură a paralelismului între măsura silabică şi forma sintactică. În

acest sens, ingambamentul e o reîntoarcere, prin suprimarea „formei", la un soi de prozaism :

Vingt ans l'espace à peine d'une enface et n'est-ce
Pas sa pénitence atroce pour notre ainesse
Que de revoir après vingt ans les tout petits
D'alors les innocents avec nous repartis

(Aragon)

În materie de armonie a frazei, se va recunoaşte o suprimare echivalentă în *„Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye"* (Pascal). Mecanismul abaterii e foarte clar. Fraza se instalează mai întîi în număr şi în simetrie, deoarece sintagma nominală subiect se repartizează echitabil în două grupuri de cîte şase silabe formate din aceeaşi secvenţă (determinant + substantiv + epitet). Apoi se produce ruptura cu sintagma verbală : fraza „se transformă brusc" şi odată cu ea şi echilibrul ei.

2. *ADJONCŢIE*

Fraza minimală încheiată, aşa cum a fost reprezentată în mod schematic, constituie de asemenea, într-un anume fel, o frază maximală. Dacă e permisă şi generalizată multiplicarea constituenţilor ei principali şi adăugarea şi a altor sintagme şi morfeme secundare, acestea vor fi resimţite totuşi ca abateri prin adiţionare : 1) prioritatea acordată elementelor secundare (sensibilă în special în ceea ce priveşte lungimea lor relativă), 2) slăbirea relaţiilor şi întîrzierea contactului între elementele principale, 3) adăugarea unei structuri particulare la construcţia normală, cu scopul de a atrage atenţia asupra mesajului. Cînd Marcel Proust determină un substantiv prin trei sau patru adjective în lanţ, el păcătuieşte faţă de modelul unei fraze normal constituite. Cînd Raymond Queneau întîrzie îndelung apariţia unei propoziţii principale, umorul său se exercită asupra „elasticităţii" sintaxei franceze :

Quand on revient d'une bonne balade à la campagne,
du côté de Bougival ou de Croissy, après les moules

et les frites et les grenadines pour les enfants, sur le quai de la gare quand le train arrive qui va vous ramener dans Paris et qu'on songe nostalgiquement à cette bonne journée de plaisir déjà oui déjà fondue dans la mémoire en un fade sirop où tournent déjà oui déjà à l'aigre le saucisson, l'herbe rase et la romance, a ce moment on dit, *et le train commence à s'allonger le long du long long quai, il s'agit de ne pas se faire devancer et de bien calculer son coup pour piquer des places assises espoir insensé, tout au moins faut pas rester en carafe ou faire le trajet sur les tampons ce qui est particulièrement dangereux quand on y entraîne sa famille,* a ce moment on dit *en général ce qu'on dit en pareille circonstance : „Ce soir, on sentira, pas le renfermé"*

(Sublinierea noastră)

2.1 Adjoncția simplă prezintă cel puțin un caz în care ea se constituie ca infracțiune, dar nu în raport cu codul gramatical. E vorba de adăugarea unor elemente la ceea ce s-ar putea numi sintagme închise. Un exemplu elocvent ne oferă verbele zise intranzitive, care nu sînt urmate de obicei de o sintagmă complement, dar cărora li se atribuie una în mod figurat (în unele cazuri cu valoare pleonastică) :

Souriez Gibbs
Dormez votre sommeil, riches de la terre (Bossuet).

Dar, în general, adjoncția simplă e rezultatul a două demersuri tipice, digresiunea și dezvoltarea. În cazul digresiunii, linia centrală a textului sau a frazei se frînge, fraza fiind necontenit supraîncărcată de elemente anexe care se intercalează între părțile ei sau care o fac să devieze de la direcția inițială. E cazul *incidentei* sau al *parantezei :*

Mais un critique ayant écrit que dans la Vue de Delft de Vermeer (prêté par le musée de La Haye pour une exposition hollandaise), tableau qu'il adorait et croyait connaître très bien, un petit pan de mur jaune,

(qu'il ne se rappelait pas) était si bien peint, qu'il était, si on le regardait seul, comme une précieuse oeuvre d'art chinois d'une beauté qui se suffirait à elle-même, Bergotte mangea quelques pommes de terre, sortit et entra à l'exposition

(Proust)

E cazul, pe de altă parte, al *concatenației:*

Et me revenait à l'esprit le souvenir d'un certain dimanche de mai où j'avais aperçu un gros oiseau touffu, encadré par une des hautes fenêtres ouvertes à deux battants par laquelle s'échappaient habituellement des effluves de l'encens qui me fait vomir

(R.-L. des Forêts)

Dezvoltării îi corespunde *expletiția.* Sintagma e înconjurată de cuvinte expletive pentru a fi pusă în evidență mai bine :

Ce que je respire, moi, c'est la jalouse et nostalgique admiration des êtres et des choses heureux

(Laforgue)

Sintagma mai poate fi extinsă prin multiplicarea aspectelor sau atributelor unuia din lexemele ei. Apar atunci *enumerarea* sau *acumularea,* foarte adesea de natură sinecdotică :

Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie ; enfin une chose dont on ne trouve qu'un exemple dans les siècles passés, encore cet exemple n'est-il pas juste (etc.)

(Mme de Sévigné)

În fine, trebuie să notăm că în vechea retorică anumite tipuri de apoziție erau considerate ca figuri de dezvoltare. Fontanier vorbește în legătură cu aceasta de „construcția prin exuberanță".

2.2 Supralicitarea adjoncției repetitive poate lăsa impresia că orice repetare a unui cuvînt e o metataxă. Aici trebuie să distingem net sintacticul de semantic. A repeta un cuvînt înseamnă a adăuga un sens. Poate fi totuși considerată specific formală *reluarea* unui verb sau a unui substantiv în scopul de a introduce determinanți meniți să le precizeze sensul. E o altă formă de expletiție, în care termenul repetat are înainte de toate valoare de suport :

> *Oubliant Pan, la voilà qui prend sa course, oh ! jeune course bondissante ! par la prairie et la vallée, dans la belle matinée* (Laforgue)

În mod asemănător, o figură ca polisindetonul, care, repetînd mărcile coordonării, subliniază și pune în evidență relația sintactică, e o metataxă prin adjoncție :

Tout s'enfle contre moi, tout m'assaut, tout me tente,
Et le monde et la chair et l'ange révolté,
Dont l'onde, dont l'effort, dont le charme inventé,
Et m'abîme, Seigneur, et m'ébranle et m'enchante
(Sponde)

În acest catren al lui Sponde, funcția coordonatoare a lui *et* sau chiar a lui *dont* e dublată de o valoare anaforică, cum o mărturisește limpede seria paralelă a lui *tout*. De fapt, polisindetonul participă la armonia frazei și a metricii versului. Nu în mod întîmplător, pentru că, așa cum am văzut, armonia și metrica sînt, sub formă de sisteme, de ansambluri de obișnuințe și reguli, două ample figuri sintactice care procedează prin adjoncție și prin repetiție.

Am arătat prin ce anume simetria și alexandrinul clasic constituie niște metataxe. Vom adăuga aici că în poezie se întîmplă deseori ca măsura silabică și paralelismul secvențelor sintactice să-și dea mîna pentru a întreține o puternică redundanță formală. Astfel, la Corneille, ambele elemente se

află într-o relaţie de perfect mimetism. Pe de o parte, cezura mediană a versului corespunde sfîrşitului frazei sau al propoziţiei, chiar al replicii ; pe de altă parte, al doilea emistih e, prin structura sa gramaticală, un reflex strict al primului :

Il m'a prêté sa main, il a tué le comte ;
Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte.
Chimène : Rodrigue, qui l'eût cru ?
Rodrigue : Chimène, qui l'eût dit ?

La limită, cum se vede în al doilea exemplu, adjoncţia sintactică „perfectă" se confundă pur şi simplu cu repetiţia unei sintagme sau a unei întregi fraze.

3. *SUPRIMARE-ADJONCŢIE*

Operaţia dublă sau mixtă se va putea efectua pornind de la clase şi de la categorii, aşa cum au fost ele definite mai sus. Un element al unei clase se substituie altuia aparţinînd unei alte clase ; marca unei categorii e înlocuită printr-o altă marcă (neadecvată) aparţinînd aceleiaşi categorii.

3.1 *Silepsa* desemnează orice încălcare retorică a regulilor acordului între morfeme şi sintagme, fie că e vorba de acordul în gen, număr, persoană sau de acordul de timp. Substituţia astfel realizată nu e decît parţială în măsura în care se trece nu de la o categorie la alta, ci pur şi simplu de la o marcă la alta în cadrul aceleiaşi categorii. Pe de altă parte, strict vorbind, operaţia nu e dublă decît numai în unele cazuri. Astfel, prezentul şi singularul fiind considerate cazuri nemarcate, ele nu se modifică decît prin adăugarea unei mărci.

În virtutea caracterului imperativ al regulilor gramaticale de acord, alterările în cauză sînt rareori veritabile. Cum notează Henri Morier [7], versul lui Racine : „(*ce lieu redoutable*) *D'où te bannit ton sexe et ton impiété*" ni se pare azi doar incorect. Vom găsi puţine silepse de acest fel la autorii moderni, cu excepţia celor inspiraţi de spiritul ludic al suprarealismului. Iată, pentru Robert Desnos, prilejul de a pro-

[7] *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, articolul „silepsa".

duce figuri cu atît mai subtile cu cît acordul e mai împiedicat :

Ecouté-je moi bien ! Du coffret jaillis-je des océans et non des vins et le ciel s'entre'ouvris-je quand il parus-je

Frecvent, silepsa apare mai degrabă pe terenul concordanţelor între elemente mai mult sau mai puţin separate, mai mult sau mai puţin autonome, decît pe cel al acordurilor între termeni strîns legaţi (subiect-verb, substantiv-epitet). În special, ea va tulbura concordanţa între două verbe sau acordul unui pronume substitut cu numele pe care îl reprezintă. În relaţia de la substantiv (sau pronume) la pronume, persoana, numărul şi genul pot fi modificate astfel :

Le matin, on s'éveille, et toute une famille
Vous embrasse, une mère, une soeur, une fille !
(Hugo)

L'homme ordinaire au nombre desquels je me range
(J. Grenier)

Il faut envoyer dans les guerres étrangères la jeune noblesse. Ceux-là suffiront (Fénelon)

Problema substituirii persoanelor, ridicată de primul exemplu, necesită un comentariu special. Să spunem mai întîi că în interiorul sistemului pronumelor personale sînt permise aproape toate înlocuirile, aşa cum atestă limbajul afectiv şi literatura. Totuşi, nu toate realizările trimit neapărat la sintaxă. Dacă Hugo, în cadrul uneia şi aceleiaşi fraze, îşi poate permite să stabilească o echivalenţă între persoanele a doua şi a treia (*vous* şi *on*) e pentru că exploatează plasticitatea bine cunoscută a lui *on*, pronume capabil să aibă valoarea oricărui alt pronume personal (în măsura în care gramatica admite să fie pus la feminin sau la plural atributul acestui pronume nemarcat). Dar de cele mai multe ori, transpoziţiile de persoană scapă gramaticii, ele nefiind abateri decît în raport cu o realitate exterioară sau prealabilă textului. În formula „Madame est servie" (Doamna

e servită), cînd De Gaulle vorbind despre el sau Cezar scriind despre sine spun „De Gaulle", „Cezar" sau „el", cînd Homais relatează otrăvirea Emmei Bovary în aceşti termeni : *„Am avut mai întîi o senzaţie de uscăciune în faringe"*, observăm succesiv înlocuirea persoanelor a doua, întîi şi a treia prin persoanele întîi şi a treia *. Cum am putea restabili aici norma discursului ? Prin cunoaşterea referentului : recunoaştem vocea lui De Gaulle, ştim că nu Homais e cel care s-a otrăvit. Să notăm totuşi că manevra psihologică a cărei urmare e înlocuirea pronumelor personale între ele poate avea consecinţe mai sensibile chiar la nivel gramatical. E cazul a două pronume personale diferite care, în cuprinsul aceluiaşi text, trimit la acelaşi semnificat. Vom vedea astfel reapărînd dimensiunea sintactică ; în aceste pasaje din Apollinaire şi din Flaubert stau alături un *je* (eu) şi un *tu* (tu), un *il* (el) pentru fiinţe şi un *ça* (asta) pentru lucruri :

> *J'aime la grâce de cette rue industrielle*
> *Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville*
> *et l'avenue des Ternes.*
> *Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant.*
> *Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc.*
>
> *Elle reste à ravauder des chaussettes. Et on s'ennuie ! on voudrait habiter la ville, danser la polka tous les soirs ! Pauvre petite femme ! ça bâille après l'amour comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine.*

Concordanţa timpurilor oferă suprimării-adjoncţiei numeroase posibilităţi. Silepsa poate rămîne locală :

> *De l'autre côté du corridor, au travers de la vitre couverte de toute une toile tissée par les gouttes de pluie, vous devinez à cette luisance d'aluminium que ce qui s'approche, vous croise et disparaît, c'était un camion de pétrole*
>
> (Butor)

---

* v. cap. I.

Dar poate avea și un caracter susținut, grație unei serii de verbe. Să ne gîndim la apariția într-un text, de-a lungul cîtorva rînduri, a prezentului istoric sau a discursului indirect liber. Acesta din urmă e remarcabil prin faptul că produce figura realizînd o concordanță în contratimp. Într-adevăr, în discursul indirect liber, verbele au forma de imperfect persoana a treia, formă care e a povestirii ambiante, în timp ce frazele păstrează forma stilului direct :

Coupeau poussait le toupet jusqu'à plaisanter Gervaise. Ah bien ! son amoureux la lâchait joliment ! Elle n'avait pas de chance : une première fois, les forgerons ne lui avaient pas réussi, et, pour la seconde, c'étaient les chapeliers qui lui claquaient dans la main

(Zola)

Se întîmplă ca silepsa să fie produsul unei ruperi în construcție, cunoscută sub numele de *anacolut*. Sintagmei nominale subiect pe care o implicau primele elemente ale frazei (construcție participială, adjective apoziționale) i se substituie, de pildă, o alta, cu acord diferit :

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix

(A. Chénier)

Bâtie sans beaucoup de façons,
L'herbe, le Temps, l'oubli l'ont rendue
extérieurement presque informe

(Ponge)

Într-o proză la fel de liberă ca cea a lui L.-F. Céline, anacolutul corespunde unei rupturi și unei substituții mai radicale ; în fraza care urmează, *vibrés* din final nu se leagă decît de un *nous* absent din enunț, ipotetic :

Tout tremblait dans l'immense édifice et soi-même des pieds aux oreilles possédé par le tremblement, il en venait des vitres et du plancher et de la ferraille, des secousses, vibrés de haut en bas.

3.2 Suprimarea-adjoncţia completă constă în înlocuirea unui element aparţinînd unei clase printr-un element luat din altă clasă şi în instaurarea în acest fel a unei relaţii anormale între componenţii sintagmei sau frazei. Limba comună cunoaşte din plin acest fenomen de transfer de la o clasă la alta, întrucît ea substantivează curent verbe, adjective, locuţiuni chiar (sub forma lor originală sau sub o formă derivată). În acest caz, valoarea verbală sau adjectivală de la început tinde să se estompeze, cu excepţia situaţiei cînd unui poet îi place să o reînsufleţească, creînd o construcţie hibridă ca : *„Les m'as-tu vu dans mon joli cercueil"* (Brassens).

Ar fi îndreptăţit să i se dea figurii în cauză denumirea de „metaforă sintactică". Ca şi în metaforă, avem aici o substituţie bazată pe o anumită similitudine. E drept că similitudinea formală pe care o relevăm nu e tot atît de evidentă ca similitudinea semantică a comparaţiilor. Totuşi, se observă că substituţia sintactică se operează mai uşor, cu alte cuvinte, abaterea creată atunci cînd se pleacă de la două clase învecinate sau asimilate, nu e atît de brutală ca atunci cînd se pleacă de la două clase îndepărtate şi opuse una alteia. Cîteva exemple ne-o vor demonstra. Alături de substantiv, infinitivul verbului şi propoziţia deţin o valoare nominală. Se va putea deci substitui sau coordona cu uşurinţă unul dintre aceste elemente celuilalt :

Ah ! c'est encore ce gémir d'abandonner le sommeil !

(Aragon)

Il remarqua pour la première fois des petits personnages peints en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune

(Proust)

Schimbarea sau combinarea în acelaşi mod a substantivului şi adverbului sau a substantivului şi adjectivului dă rezultate mai marcate, dar se întemeiază tot pe o anumită înrudire :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui

(Mallarmé)

Le pâtre promontoire au chapeau de nuées

(Hugo)

Regrets des yeux de la putain
Et belle comme une panthère

(Apollinaire)

Les affiches claires sont blanches dans le sombre du temps

(Vallès)

În ultimul exemplu, substituţia depinde de o figură de permutare de care vom mai vorbi, şi anume trecerea epitetului în faţa substantivului pe care îl determină. Această veritabilă transformare a grupului substantiv + adjectiv generează adeseori trecerea adjectivului în substantiv abstract : „*Renée disparaissait dans la vague blancheur de son peignoir*" (les Goncourt).

Abaterea cea mai marcată pare a fi reprezentată de figurile care fac să intre în concurenţă ambele clase de bază ale frazei minimale, substantivul şi verbul. Cei care o practică riscă să distrugă actul comunicării, cel puţin în plan denotativ :

Or il serrure et, maîtresse ! Tu pitchpin qu'a joli vase je me chaise si les chemins tombeaux

(Desnos)

Poate mai mult ca în poezie, studierea acestor fapte de transfer sintactic e interesantă în limbajul oral, cel mai familiar şi cel mai spontan. Observăm că, negăsind imediat cuvîntul sau expresia convenabile, se întîmplă nu de puţine ori să „sărim" brusc de la o clasă la alta pentru a ne aproviziona cu unul sau mai multe substitute care, fără să se sinchisească de coerenţa gramaticală, vor vehicula grosso modo semnificaţia. De data aceasta, spre deosebire de anumite figuri poetice, se acordă prioritate adecvării semnificatului în dauna semnificantului. Cum era şi firesc, Raymond Queneau s-a arătat interesat de aceste bifurcări orale, trăgînd de aici un efect literar. El recurge cînd la racursiul care rezumă într-un

cuvînt-frază o întreagă sintagmă verbală, cînd la ocolul prin perifrază care diluează un simplu determinant într-o propoziție :

> *Il était donc enclin à croire que les deux autres : oui. Dominique (...) finit par l'abandonner bicause l'arrivée de nouveaux invités ce qu'il y en avait ce qu'il y en avait.*

Să ne întoarcem încă o dată la acele adjoncții care sînt metrica și armonia frazei. În ambele cazuri, figura fundamentală poate intra în combinație cu o suprimare. Astfel, într-o perioadă, se poate întîmpla ca ordinea dată să fie contrazisă simetric în dezvoltarea ei. Se obține astfel *chiasmul.* Chiasmul desemnează în mod tradițional o simetrie în cruce, care se poate pune în valoare cînd semantic, cînd gramatical ; vom reține un singur exemplu, în care se încrucișează „specii sintactice" :

> *Le passé me tourmente et je crains l'avenir*
>
> (Corneille)

Cu totul altfel se prezintă, în ceea ce privește versificația, poezia fără punctuație. Acolo unde alexandrinul drag lui Malherbe, Corneille și Boileau sublinia și întărea structurile sintactice, versul eliberat de punctuație duce la obliterarea legăturilor și grupărilor gramaticale. Cînd nu e doar un artificiu, suprimarea punctelor și virgulelor dă cuvîntului și silabei un fel de autonomie : poziția lor se definește în funcție de cezura versului. Dublă figură, versul fără punctuație nu se mai mulțumește să-și adauge măsura la decupajul frastic ; el îl depășește și sfîrșește prin a i se substitui. În cvinta lui Apollinaire care urmează, se poate vedea cum legătura între versurile 1 și 2 și cea între versurile 4 și 5 se realizează mai mult prin asociație decît prin logică, cel puțin la o primă lectură :

> *Soirs de Paris ivres du gin*
> *Flambant de l'électricité*
> *Les tramways feu vert sur l'échine*

Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines

4. *PERMUTARE*

Operație relațională, permutarea modifică ordinea sintagmelor în frază și a morfemelor în sintagmă. În ciuda tuturor constrîngerilor la care e supusă în limba franceză și, într-o oarecare măsură, datorită lor, această ordine e terenul predilect al metataxei, căci ea face posibilă producerea, adesea cu destulă ușurință, a numeroase figuri. Nu e vorba să invocăm toate posibilitățile care se oferă aici abaterii ; ne vom mărgini la a discuta cîteva combinații clar orientate și bine marcate. Să notăm, în prealabil, că anumite permutări idiomatice, cum sînt inversiunea subiectului în interogație (și după *aussi*, *peut-être*, *encore*) sau antepunerea anumitor adjective, aparțin normei.

Pentru a ne descurca în mulțimea de realizări posibile, nu e superfluu să procedăm mai întîi la o triere teoretică. Fie o frază simplă și apropiată de schema minimală, pe care o vom reprezenta prin secvența A+B+C+D. În afara formei sale de bază, ea prezintă 23 de permutări realizabile. Totuși, practic, unele din aceste permutări, fiind complet agramaticale, nu se întîlnesc niciodată, sau poate doar în vreo „retorică smintită". Pot fi, deci, excluse de la început abaterile care ar lipsi fraza de orice coerență. La fel, secvențele ambigue vor avea o frecvență slabă, deci un interes scăzut. Pentru a reduce diversele cazuri aberante la unul singur, să spunem că o construcție de tipul : subiect + complement + verb + adjectiv nu se poate nicidecum realiza. Rămîn celelalte combinații pe care le putem lesne grupa în jurul cîtorva structuri cunoscute și bine marcate. Vom reține astfel trei grupe și trei orientări :

1) Pot fi separate două elemente ale secvenței pentru a permite inserția unuia sau a mai multor altor elemente.

2) Pot fi extrase din secvență unul sau chiar mai multe elemente pentru a fi „proiectate" la începutul sau la sfîrșitul acestei secvențe.

3) Se mai poate interverti ordinea prin inversarea a două sau a mai multor elemente.

Două din aceste posibilităţi sau chiar toate trei pot acţiona concomitent în permutarea aceleiaşi secvenţe ; se întîmplă, astfel, că o aceeaşi permutare se explică la fel de bine prin una ca şi prin cealaltă din aceste posibilităţi (unele inversiuni pot fi considerate ca inserţii).

4.1 Inserţia este fără îndoială forma cea mai elementară a unei permutări oarecare. Fraza minimală care sporeşte datorită unei incidente suferă o adjoncţie, dar, în acelaşi timp, constituenţii ei principali se deplasează. Cea mai caracteristică figură de inserţie pare a fi *tmeza*. Vom rezerva această denumire unor cazuri mai numeroase decît cele prevăzute de retorica clasică, adică vom desemna prin tmeză toate situaţiile în care două morfeme sau sintagme, pe care uzajul gramatical le leagă strîns, sînt separate prin intercalarea altor elemente. Ca de pildă inserţia între pronumele subiect şi verb, verb şi prepoziţie, prepoziţie şi complement, două subiecte coordonate etc. :

Tu (dist frère Jan) te damnes comme un vieil diable
(Rabelais)

Pour tout, hormis lui, rebattu
Spirituelle, ivre, immobile
Foudroyer avec le tutu
Sans se faire autrement de bile

(Mallarmé)

Il était beau, hein, Narcisse ? et distingué !
(Laforgue)

Ultimul exemplu ne prezintă una din acele situaţii îndoielnice de care vorbeam mai sus. Avem de-a face cu inserţia lui *hein, Narcisse ?* sau cu deplasarea lui et *distingué* la sfîrşitul frazei ? Rămînînd la a doua ipoteză, apare o nouă ezitare : e într-adevăr o permutare sau e o adjoncţie ? De

fapt, e legitim să vedem în fraza lui Laforgue un *hiperbat*, figură care constă în a scoate în afara cadrului normal al frazei unul din constituenții ei ficși. Cînd e vorba de hiperbatul uneia dintre cele două sintagme subiecte coordonate, abaterea poate fi mult mai bine definită ca deplasare mai curînd decît ca adjoncție întîrziată, căci, pentru a justifica adausul, ar trebui să presupunem și o zeugmă a verbului implicat de al doilea subiect :

Les armes du matin sont belles, et la mer

(Saint-John Perse)

Les murs s'eveillaient et le sable
Qui dort écrasé dans les murs

(Supervielle)

Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits ! ni la clarté déserte de la lampe

(Mallarmé)

Postpunerii subiectului îi corespunde antepunerea complementului ; astfel deplasată, sintagma nominală complement rămîne totuși reprezentată în secvență cel mai adesea printr-un pronume sau prin alt substitut :

La femme, dans son casaquin blanc, la lumière la dorait près du bonnet, qui laissait échapper des cheveux

(Aragon)

Ah ! oui, de jolis parents j'ai là

(Bernanos)

Et les moiteurs de mon front blême
Elle seule les sait rafraîchir en pleurant

(Verlaine)

Se întîmplă mai rar ca hiperbatul să reunească în final cele două sintagme nominale subiect și complement. E lim-

pede că numai pentru a obține caracterul de oralitate, unii autori recurg la acest procedeu de permutare foarte apăsat :

C'est même de ce jour-là, je m'en suis souvenu depuis, qu'il a pris l'habitude de la rencontrer dans une salle d'attente, la vieille mère Henrouille, Robinson

(Céline)

Il ne se doutait pas que chaque fois qu'il passait devant sa boutique, elle le regardait, la commerçante le soldat Brû

(Queneau)

4.2 Inversiunea e răsturnarea completă a ordinii în cadrul unui segment de frază sau chiar al frazei întregi. Totuși, de obicei, perturbarea nu e mare, căci nu afectează decît doi termeni, subiect și verb, substantiv și epitet etc. Cu toate acestea, între acești doi termeni se produce ceva mai mult decît un schimb de poziții : o tentativă de schimbare a funcțiilor. Sintagmelor și morfemelor inversate le dispare, într-adevăr, una din trăsăturile lor distinctive, poziția. Mai mult, printr-o ușoară alunecare, ele vor fi înzestrate, mai mult sau mai puțin, cu atributele poziției pe care au uzurpat-o. De exemplu, pentru că în general „eroul" sau „tema" unei fraze sînt declarate din capul locului, un verb antepus va împrumuta funcției subiect ceva din valoarea lui :

Flottait un nocturne archipel
Dans le jour ruisselant de ciel

(Supervielle)

Figură foarte răspîndită, inversiunea ordinii subiect-verb se sprijină frecvent pe prezența, la începutul secvenței, a sintagmelor secundare (circumstanțiale, de exemplu) :

Et à la fin, comme sous un long modelage d'une volonté artiste, se levait de la forme ondulante et assouplie, une admirable statue d'un moment...

(les Goncourt)

Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude

(Flaubert)

Inversiunea ordinii verb — expansiune nominală e un latinism care se erijează uneori în regulă în poezia franceză veche şi care contribuie la supleţea de structură a frazei pe care o pretinde metrul :

Tant que mes yeus pourront larmes espandre,
A l'heur passé avec toy regretter ;
Et qu'aus sanglots et soupirs resister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre

(Louise Labé)

Secvenţa complement/verb/subiect reprezintă, în raport cu schema frazei minimale şi normale o permutare completă (C+B+A) şi o inversiune perfectă. Cînd aceasta are loc, apelul la un pronume de reluare prin care să se limpezească echivocul posibil în cazul schimbării locului subiectului şi complementului, devine indispensabil. Dar dacă, aşa cum se întîmplă în primul din exemplele care urmează, expansiunea verbului e un adjectiv atribut, atunci nu există riscul confuziei şi subiectul se distinge prin simpla sa formă :

O triste, triste était mon âme

(Verlaine)

Corbillard dur à fendre l'âme,
Vers le bas l'attire un aimant

(Corbière)

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses

(Mallarmé)

Dacă inversiunea se traduce înainte de toate prin schimbări în ordinea celor trei constituenţi principali ai frazei, nu vedem nici un inconvenient în a extinde această denumire

de inversiune la operațiile similare vizînd cupluri ca verb-adverb sau substantiv-adjectiv epitet. Astfel, în măsura în care uzajul stabilește un loc fix pentru anumite adjective, antepunerea și postpunerea epitetului vor fi rînd pe rînd socotite ca inversiuni :

Sur le vide papier que la blancheur défend

(Mallarmé)

Victorieusement fui le suicide beau

(Mallarmé)

Aceeași permutare se complică cu o substituție atunci cînd, cum s-a văzut mai sus, adjectivul este și substantivat sub forma lui obișnuită sau sub cea a unui substantiv abstract : „posomoreala timpului", „vaga albeață a capotului său". Aceasta nu e decît o nouă dovadă a caracterului complex al permutărilor sintactice și, în general, al metataxelor.

Permutările operate asupra segmentelor frazei au, în literatura scrisă, și o valoare vizuală. Ele atrag privirea asupra textului văzut și ca ordine spațială, nu numai cauzală și temporală. Printre ultimele exemple citate, cele din Mallarmé („Rien, ni..."), Supervielle („Flottait..."), Flaubert („Ainsi se tenait...") ne fac să ne gîndim la adevărate arhitecturi verbale. Dar figurile prin permutare nu sînt singurele care urmăresc asemenea efecte. Simetriile și chiasmele, repetițiile și metrul, enumerările și parantezele, ca tot atîtea procedee care țin și ele de ordinea și dispoziția cuvintelor, vizează o organizare spațială și fac *să se vadă* limbajul. Din acest unghi sînt înțelese metataxele în manifestările lor cele mai formale, ca să nu zicem cele mai formaliste. La capătul drumului pe care ele îl deschid se află experiențele „topografice" ale lui Mallarmé și Apollinaire, ale lui Butor și ale spațialiștilor.

*

Se va reține, în concluzie, că sistemul sintactic al francezei permite abateri și generează figuri la toate nivelele lui. Fiecare dintre principalele sale trăsături distinctive pare să

concentreze acțiunea unui operator special. Totuși, ținînd seama de asemănări, vom regăsi cea mai mare parte a figurilor inventariate și în alte sisteme. Și trebuie să avem în vedere nu numai alte limbi, ci și ceea ce se cheamă astăzi gramatica unei povestiri sau sintaxa unui film. Există actualmente o conștiință a importanței axei sintagmatice, element comun tuturor dezvoltărilor unui discurs, și acest fapt măsoară extinderea considerabilă care s-ar putea da cîmpului de aplicație al unor metataxe, de la elipsă la inversiune, de la silepsă la concatenație.

5. *APLICAȚIE: METATAXELE ÎN TITLURILE DIN PRESĂ*

Analiza de mai sus invită la studierea sintaxei în corpus-uri particulare, studiere care ar permite un control al validității inventarului nostru și, totodată, o caracterizare a corpus-ului respectiv în funcție de figurile pe care le utilizează. Socotim utilă schițarea unui examen de acest fel, aplicat unui domeniu non-literar, dar foarte specific și net orientat, și anume cel al titlurilor de presă. Fraza franceză suferă deseori, în aceste titluri, un tratament aparte, al cărui mecanism poate fi ușor sesizat. Care sînt aici formele preferate ale abaterii? Apar oare figuri inedite?

Eșantionul pe care-l vom utiliza e modest și fără valoare statistică. Am reținut primele patruzeci de titluri pe care le-am întîlnit și care conțineau o abatere sintactică. Condiția a fost deci ca fraza-titlu să nu fie nici normală nici încheiată, dar să constituie totuși o frază (formule ca „Pescuitul" sau „Generalul Eisenhower" au fost eliminate). Precizăm că eșantionul a fost luat din cotidiene și hebdomadare, franceze și belgiene, din 1968 și 1969.

Modalitatea de difuzare a știrii ca și punerea în pagină specifică ziarului influențează realizările lingvistice de care ne ocupăm; trebuie deci să ținem seama de acești factori. Sintaxa unui titlu este deseori reflexul „stilului telegrafic" al telegramelor agențiilor de presă; pentru un ziarist, e important ca știrea să-și păstreze prospețimea de la început, forța ei iruptivă; el trebuie să condenseze informația în

cuvinte puține, pe care ochiul și spiritul să le recepționeze imediat. De aici frazele abreviate, atît de des întîlnite: „Merckx din nou învingător". Vom nota, pe de altă parte, că titlul de presă rupe în general cu uniformitatea tipografică obișnuită. Pagina de ziar e un mozaic în care cuvîntul detașat prin titlu trebuie să capete valoare de imagine. Fraza va fi scrisă cu aldine sau cîteodată cu mai multe feluri de caractere; ea va fi dispusă pe orizontală, în coloane sau după un desen variat. Pe scurt, suportul și substanța grafică compromit dinainte linia sintactică regulată.

Stilul telegrafic și dispunerea iconică supun titlul de presă la două alterări tipice: pe de o parte suprimarea, pe de alta permutarea. În fond, eșantionul pe care l-am ales ne arată că aceste două operații domină absolut restul abaterilor și se poate chiar remarca cu ușurință că arta titlului se concentrează în jurul a două figuri, elipsa și hiperbatul. Să vedem ce frecvență și ce forme cunosc aceste două metataxe de bază.

5.1 Elipsa e masiv reprezentată întrucît, din cele 40 de fraze ale noastre, 27 sînt construite fără verb: 26 de fraze nominale și această frază adjectivală: „Frumoasă la început de toamnă" (*Marie-Claire*). Iată titluri în care absența verbului poate fi lesne suplinită:

> *Michel Legrand: trei șanse de a cîștiga Oscar-ul la Hollywood* (*France-Soir*).
>
> *Katherine Hepburn: primul rol în Franța* (*Paris-Match*).
>
> *Sistemul lui Robert Bruck de acoperire a terenurilor de fotbal: protecție totală în cinci minute* (*La Meuse*).

„Are", „obține" și respectiv „asigură" ar fi putut traduce relația presupusă între cele două sintagme ale fiecărei fraze. În locul lor găsim, de fiecare dată, două puncte. Acest semn, prezent o dată din două în eșantionul nostru, ar părea să constituie cel mai bun indice al originalității sintaxei pe care o studiem. Nefiind de obicei decît un modest semn de punctuație, el capătă aici valoare de morfem. El sem-

nalează şi suplineşte o absenţă (elipsă) dar în acelaşi timp contribuie la o scoatere în relief (hiperbat). S-ar putea, dealtfel, arăta că aceste două roluri nu se disting prea bine fiind mai mult complementare decît contradictorii. Pe de altă parte, golul pe care acest semn îl marchează şi îl umple în elipsă poate depăşi simpla absenţă a unui verb. În cele două cazuri care urmează, expresia tinde la un veritabil racursiu narativ :

Tinerii căsătoriţi tocmai se mutaseră : asfixiaţi !
(*Paris-Jour*).

Prea încărcată barca se răstoarnă : o înecată în Sena
(*Paris-Presse*)

La originea acestor racursiuri se află parataxe sau suprimări ale elementelor de legătură între fraze. La fel, legătura prepoziţională între substantive va fi deseori alterată pentru a se obţine aceste craze cu iz de anglicism :

În prim plan preocupările de vacanţă
(*Femmes d'aujourd'hui*)

Azi în toată ţara acţiunea „lăsarea obloanelor"
(*Le Figaro*)

Iată că putem completa acum ceea ce spusesem despre acest tip de abatere la 1.1. Craza face cu uşurinţă din cel de al doilea substantiv un fel de adaus care nu determină, care nu explică, dar care indică, prin convenţie sau prin aluzie, întocmai ca numele de botez sau ca marca fabricii. Trebuie să fii o cititoare asiduă a revistelor de modă pentru a înţelege sensul vizat în *ouvrages vacances* * şi trebuie să fi urmărit ultimele evenimente şi să cunoşti simbolica lor pentru a înţelege „opération *rideaux baissés*", formulă foarte aluzivă **.

---

* *Preocupări de vacanţă* (n.t.).

** *Acţiunea „lăsarea obloanelor" ;* e vorba de greva negustorilor (n.t.).

O ultimă elipsă, şi nu cea mai mică, cea dintr-un titlu care anunţă, după cum urmează, fuzionarea a două mari magazine :

In curînd : B.M. + Inno (*La Meuse*)

Suprimarea metaplasmică intensifică abrevierea sintactică. Limita e atinsă acolo unde fraza se reduce la scheletul ei, un schelet ale cărui articulaţii le constituie grafisme simbolice foarte rudimentare dar perfect evocatoare (: şi +).

5.2 În afară de abreviere şi elidare, sintaxa titlurilor utilizează şi un alt procedeu predilect : detaşarea cuvîntului-şoc, punerea lui în evidenţă, izolîndu-l prin punerea în pagină sau prin două puncte. Uneori în prim plan apare menţionarea unei rubrici promiţătoare mai înainte ca tema articolului ca atare să fie enunţată. E procedeul unui vînzător de ziare, autor de „suspens"-uri de tip oratoric :

Supliment literar : Napoleon, ceasul viu (*Marie-Claire*)

Alteori, tema însăşi se află în prim plan, dar o temă care nu corespunde decît rareori subiectului gramatical al frazei ; de aici hiperbatul care proiectează în fruntea secvenţei diverse complemente :

Arthur Rimbaud : viaţa sa pasionată (*Elle*)

Muzica uşoară : T.V. îi dă trei înfăţişări (*Jours de France*)

Jackie şi Onassis : acesta să fie oare sfîrşitul incredibilei lor căsătorii ? (*France-Dimanche*).

În cazul interogaţiei, se poate obţine în acest mod o veritabilă inversiune :

Siluetă, da, dar cum ? (*Marie-Claire*)

Copii : Cînd ? Cîţi ? (*Pourquoi Pas ?*)

Să notăm totuşi că însăşi sintagma nominală subiect poate fi adusă în faţa frazei printr-un proces asemănător, încît subiectul narativ şi cel gramatical să corespundă. E vorba atunci

de un mod al expletiției, cu folosirea celor două puncte și a unui pronume de reluare, figură care ține mai degrabă de adjoncție decît de permutare. Cu toate că, în al doilea din exemplele care urmează, punerea în evidență a subiectului a antrenat deplasarea circumstanțialului de loc :

Naționaliștii : nu obțin decît cîteva succese efemere (Paris-Match).

Valonii la Charleroi : erau 100.000 (La Wallonie).

5.3 Am putea fi tentați să considerăm adjoncția ca fiind contrară spiritului de economie și de surpriză al stilului telegrafic. Nu e deloc așa. Într-adevăr, racursiul inițial poate duce la concentrarea într-o singură frază a ceea ce, conform normei, ar fi trebuit distribuit în două sau mai multe secvențe. Practica parantezei adiționale, răspîndită în titlurile de presă, ne convinge de aceasta :

Ea va fi o Marylin în cinema (e de pe acum) (Marie-Claire)

Lierse (obosită) lichidată de Standard în repriza a doua (0—2) (Le Peuple)

Pe de altă parte, vom observa cum caracterul sumar și laconic al titlului va fi în oarecare măsură compensat prin adiționarea unor elemente ale armoniei, de obicei o simplă structură de simetrie :

Trenet revine Antoine continuă (Elle).

Surprins hoțul se supără ; ea se scuză (France-Soir).

5.4 Un titlu poate deci urmări în același timp racursiul expresiei și bogăția de informație ; în această convergență stă natura lui tipică, lapidară dar densă. Dar sînt și cazuri, nu mai puțin reprezentative, în care sîntem îndreptățiți să vedem, mai mult decît adjoncție și suprimare combinate, o suprimare-adjoncție, adică o substituție.

E greu de precizat despre ce fel de figură e vorba. Tributară elipselor de care am vorbit, ea ar putea, dintr-un

anume punct de vedere, să se alăture acestora. Cum s-a văzut, verbul nu prea are succes în titlul-abatere. Dar, de la un anumit moment, absența sa nu mai e sensibilă deoarece, odată cu repetarea și obișnuința titlurilor, se produce o mutație în mecanismul de formare și de lectură a frazei. Într-adevăr, un constituent secundar, prepoziția, tinde să ocupe locul verbului absent și să-i îndeplinească rolul ; ea va fi plasată de acum înainte în poziție centrală, între două sintagme nominale pe care le unește. Astfel se naște un fel de limbaj rudimentar, cu care publicul s-a și obișnuit și care produce formule de tipul : „A pentru B", „A contra lui B", „A în B", „A conform B", „A cu B", etc.* Prepozițiile, substantive și determinanții acestora din urmă formează deci unicul material al frazei. În raport cu verbul căruia i se substituie, prepoziția reprezintă, din punct de vedere semantic și sintactic, o verigă de legătură destul de grosolană dar care oferă avantajul de a indica intens și cu economie de mijloace „recțiunea" relațiilor între două elemente. Vom vedea probabil într-o bună zi aceste prepoziții înlocuite la rîndul lor de semnale cum ar fi simbolurile matematice (=, +, —, etc.).

Marcantoni într-un moment critic (*Le Figaro*).

O nouă bănuială în cazul Marcantoni (*Combat*).

Primii pași pe zăpadă pentru Colette Besson campioană olimpică (*Jours de France*).

Pe piața germană, lentile de contact, potrivit cu ținuta sau capriciul dumneavoastră

27 de culori la alegere pentru ochii dumneavoastră (*La Meuse*).

Grație „posibilităților legale" miliarde din gros pentru societăți (*L'Humanité*).

Cum am văzut, titlurile de ziar își creează, parțial, o *altfel* de sintaxă. Totuși, această alterare rezultă din între-

* A, B reprezintă grupuri nominale (n.t.).

buinţarea unor figuri destul de obişnuite, în frunte cu elipsa şi hiperbatul. Particularitatea stilului presei vine din specializarea extremă în folosirea metataxelor şi din libertatea îndrăzneaţă cu care îşi impune figurile preferate. Cîte nu ne poate spune o formulare dealtminteri destul de încărcată, ca următoarea :

> *In ajunul „Zilei acţiunii valone“ (manifestaţii la Mons, Nivelle, Verviers şi Athus) Charleroi : + de 60 000 !*
> (*La Meuse*).

Într-un singur titlu au intrat în acţiune toţi operatorii. Se constată : suprimarea verbului şi a substantivului „manifestanţi“ (pe care îl implică substantivul „manifestaţii“ şi numeralul), adjoncţia parantezei, permutarea şi punerea în evidenţă a circumstanţialului „Charleroi“, în sfîrşit o suprimare-adjoncţie schiţată prin două puncte şi semnul +. Realmente, datorită ziarelor, metataxa devine figura cea mai populară.

IV

METASEMEMELE

0.1 Generalităţi

Abordînd capitolul metasememelor, trebuie să ne luăm cîteva măsuri de prevedere cerute de importanţa şi complexitatea acestei categorii de figuri. Pe de o parte, neologismul metasemem, pe care îl adoptăm atît din raţiuni de simetrie cît şi pentru că desemnează mai exact natura operaţiilor în cauză, se suprapune în mare peste ceea ce e denumit în mod tradiţional cu termenul „tropi". Pe de altă parte, studiul „schimbărilor de sens", cum s-ar putea spune la o primă aproximare, atacă direct problema semnificaţiei, care constituie, evident, problema capitală nu numai a retoricii, ci şi a oricărei ştiinţe sau filozofii a limbajului. *Semnificaţia semnificaţiei* ridică probleme complicate, în formularea cărora încă logicienii clasici şi medievali ajunseseră la un înalt grad de subtilitate ; aceste probleme privesc esenţialul teoriei cunoaşterii şi pun în lumină aporii atît de numeroase, încît însăşi lingvistica cea mai avansată a trebuit pînă nu demult să le pună între paranteze. Nu îndrăznim să pretindem că putem epuiza în cîteva pagini o problematică a cărei vastitate abia dacă începe să fie bănuită. Cele mai recente şi riguroase tentative de elaborare a unei semantici structurale nu uită să sublinieze că, în această privinţă, se află încă în faza dibuirilor [1].

Asupra rolului primordial pe care metasememul îl deţine în expresia literară nu e desigur necesar să mai insistăm. Putem aprecia în mod just virtuţile contrepet-ului, dar am

---

[1] Vezi A.-J. GREIMAS, *op. cit.*, p. 6. Vom împrumuta cîţiva termeni şi cîteva noţiuni din această excelentă lucrare ale cărei postulate nu pretindem însă a le fi asimilat integral.

exagera spunînd că el ocupă un loc preponderent în literatura universală. Dimpotrivă, ne-am putea cu greu închipui o scriitură poetică din care metafora ar fi exclusă. Există fără îndoială excepţii, dar care sînt, ca atare, rare, şi a căror valoare rezultă, poate, din faptul că se abat de la cărările mult bătute [2]. În ceea ce priveşte în special metafora, retorii antici ne-au lăsat cîteva observaţii, dealtfel repede epuizate, lucru explicabil prin aceea că plagiatul pare să fi fost regula compunerii acestor tratate care citează imperturbabil aceleaşi exemple. Dar reflecţia contemporană, mai ales în critica anglo-saxonă, a compensat din plin lacunele moştenirii istorice. Definiţia metaforei e astăzi tema unor colocvii şi ne-ar trebui un întreg volum pentru a face sinteza critică a acestor analize [3]. Într-un astfel de volum ar trebui incluse şi toate acele observaţii pertinente privind tropii, chiar dacă aceştia nu sînt numiţi ca atare. Bachelard, de pildă, urmînd exemplul stilisticienilor, s-a mulţumit cu termenul imagine, în descrierea unor fenomene pe care noi le putem restitui fără ezitare retoricii. Aluzia la filozoful imaginaţiei poetice ne invită dealtfel să reamintim că nu stă în intenţia noastră să examinăm varietăţile concrete ale procedeelor metasememice. Ne mărginim doar la o tentativă de descriere, pe cît posibil obiectivă, a naturii procedeului în general, rezervînd pentru mai tîrziu analiza fiecărei figuri în ceea ce priveşte speciile şi efectele ei.

0.2 Definiţii

În prima parte a acestei lucrări (1.2.3), metasememul a fost definit ca acea figură care *înlocuieşte un sememe prin altul*. Sememul se manifestă însă întotdeauna printr-un cu-

[2] Ne gîndim de exemplu la opera lui Jean FOLLAIN, un fel de poezie a anti-imaginii. Vezi F. EDELINE, „L'Image et la poésie" (Poésie et Langage, XVII şi XVIII), în *Journal des poètes*, Bruxelles, vol. XXXVII (1967), numerele 1 şi 2.

[3] În ultimii ani, literatura consacrată acestei probleme a devenit abundentă mai ales în revistele de filozofie şi literare anglo-saxone. Cu titlu de exemplu, vezi F. EDELINE, „Poésie et Langage, XXVIII", în *Journal des poètes*, Bruxelles, vol. XXXVIII (1968), în legătură cu trei studii apărute în *British Journal Aesthetics*.

vînt şi de aceea figurile pe care le clasăm în categoria metasememelor au fost adesea definite ca fiind cele în care *se înlocuieşte un cuvînt prin altul.* Luată ad literam, o astfel de definiţie s-ar putea aplica la fel de bine metaplasmului prin suprimare-adjoncţie completă, chiar parţială... Lărgind sensul lui „cuvînt" şi dîndu-i valoare de element oarecare al lanţului de semnificanţi, s-ar putea chiar spune că orice figură, orice metabolă „înlocuieşte un cuvînt prin altul". Dar aceasta e tocmai ipoteza noastră iniţială: limbajul figurat se manifestă mai întîi prin substituirea elementelor proprii ale unui discurs dat cu elemente anormale. Acesta e şi punctul de vedere *iniţial* al celui care decodează mesajul: la o primă privire, el percepe o alterare a semnificantului. Nefăcînd această foarte simplă distincţie între producător şi receptor, vechea retorică, pentru a nu vorbi decît despre ea, confunda comutarea sensului cu comutarea formei [4].

Deşi nu explicitează nici el această dualitate, Todorov propune ca cele două operaţii să fie astfel schematizate:

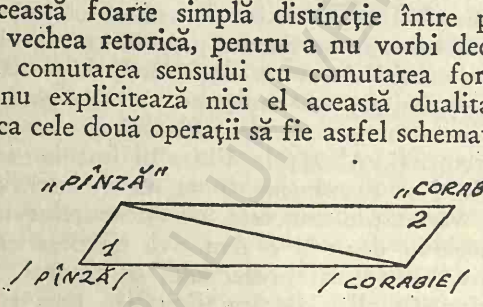


FIG. 6

Triunghiul 1 reprezintă comutarea celor două sensuri care pot fi atribuite aceluiaşi semnificant „pînză" (polisemie). Triunghiul 2 arată că acelaşi semnificat /corabie/ poate fi exprimat prin doi semnificanţi diferiţi (sinonimie). Diagonala comună celor două triunghiuri reprezintă însăşi figura; cele două descrieri sînt pertinente. Todorov consideră totuşi că a doua e mai generală [5].

S-ar putea deduce de aici că producătorul acestei celebre sinecdoce, înjosită pînă la lacanism, a pornit de la conceptul

[4] Această distincţie este importantă pentru explicarea diferenţei între metabolele sinonimice — pe care unii retoricieni le numesc simplu „metabole" — şi tropi.

[5] Vezi T. TODOROV, *Littérature et signification*, p. 98.

de corabie care l-a trimis la expresia proprie : cuvîntul *corabie*, care se estompează în favoarea cuvîntului „pînză". Invers, receptorul cuvîntului pînză ar trece de la semnificatul propriu la semnificatul învecinat, conceptul de corabie. În primul triunghi, cel al decodificatorului, se măsoară distanța între doi semnificați ; în cel de-al doilea, cel al codificatorului, e marcat spațiul între doi semnificanți. S-ar putea încerca, pornind de aici, o dinamizare a schemei prin săgeți (linie plină pentru traiectoria producătorului, linie întreruptă pentru cea a decodificatorului)

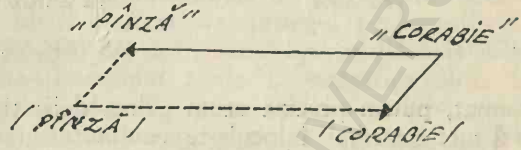


FIG. 7

Dar și această reprezentare ar fi incompletă. Ea nu ar explica ce anume justifică deplasarea de la „corabie" la „pînză". În realitate, producătorul nu ajunge la cuvîntul „pînză" decît trecînd prin sensul acestuia, printr-un procedeu pe care îl vom analiza mai departe ; vom rectifica așadar traseul producătorului astfel :

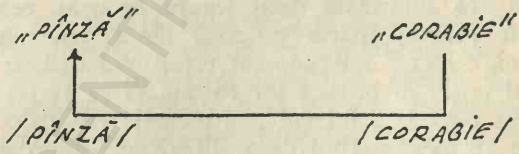
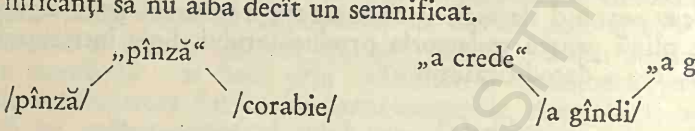


FIG. 8

Într-adevăr, se poate susține că, de fapt, producătorul *pleacă de la un semnificant*, deoarece, în plan retoric, mesajul de gradul zero e implicit emis. Limbajul figurat nu pleacă de la lucru (nici chiar de la conceptul acestuia), el presupune semne deja constituite.

Revenind la metaplasmul prin substituție completă (fie, de exemplu, arhaismul „cuider" (*a crede*) pentru cuvîntul în uz „penser" (*a gîndi*), e lesne de observat că retoricianul,

urmînd o traiectorie asemănătoare, nu sfîrșește prin a modifica sensul *denotat* al termenului terminal : în principiu, nu se produce decît o comutare a formei. Dimpotrivă, în metasemem, schimbarea formei e însoțită de schimbarea sensului, ceea ce reprezintă esențialul procedeului. Într-un caz, figura se bazează pe aptitudinea unui semnificant de a trimite la doi semnificați, în celălalt caz, pe posibilitatea ca doi semnificanți să nu aibă decît un semnificat.



În rezumat, putem preciza acum prima definiție pe care am dat-o : metasememul înlocuiește *conținutul* unui cuvînt printr-un alt conținut. Dar nu prin oricare altul. „A face ca un cuvînt să capete o semnificație care nu e tocmai semnificația lui proprie", pentru a relua o formulare a lui Du Marsais, aceasta e o operație *dirijată*. E ceea ce ne spune și indicația „nu tocmai". Pentru Du Marsais, restricția era de la sine înțeleasă, deși, în pretenția lor de a-și impune punctul de vedere, retoricienii nu cădeau întotdeauna de acord în privința situațiilor de transfer permis sau nepermis (la limită, nu era autorizată decît figura de uzaj, cea care nu avea decît funcția foarte generală de a desemna literaritatea). Noi, cei care am cunoscut terorismul dadaist și suprarealist (cel puțin în poetica lor formulată ca atare), noi știm că s-a mers pînă la a înlocui „nu tocmai" cu „deloc". Aceste experiențe au avut meritul de a elibera un formidabil potențial metaforic, care s-a justificat ori de cîte ori raportul instaurat era nu numai „îndepărtat", ci și „just".

0.3 Tipuri de descompunere

Dacă există posibilitatea de a modifica sensul unui cuvînt, acesta nu poate fi totuși modificat oricum, mai ales în cazul convenției explicite cum e de pildă limbajul cifrat, care nu mai e lingvistic, ci semiologic. Pentru a reveni cu o co-

recție asupra definiției date metasememului, vom spune că e vorba de a *modifica* conținutul unui cuvînt. Așa cum vom vedea, *un fragment* din sensul inițial se păstrează obligatoriu. Am indicat astfel baza procesului metasememic. Ca și celelalte metabole, metasememul se sprijină pe articularea discursului. Dacă sensul unui cuvînt poate fi modificat fără a se ajunge prin aceasta la ermetism, e datorită faptului că sensul e plural. Pentru a trimite la terminologia propusă de Pottier și Greimas, vom considera cuvîntul, sau mai exact *lexemul* (unitatea minimală a discursului) ca fiind o colecție de *seme* (unități minimale de sens) dintre care unele sînt *nucleare*, altele *contextuale*, întregul producînd un efect de sens sau *semem*. Ca și în cazul operațiilor care se aplică, fie asupra aranjamentului fonic al semnificanților, fie asupra aranjamentului lor sintactic, figurile se vor produce prin intervenția în aranjamentele semelor. Totuși, se observă imediat o diferență importantă. Grupările de seme care constituie cuvintele nu sînt dotate cu o ordine lineară, deși o anume ierarhie a semelor poate exista. Rezultă că o operație care ar tulbura ordinea semelor e de neconceput. Sînt posibile doar două mari tipuri de operații : suprimarea și adjoncția de seme sau de particule, fie separat, fie simultan.

0.4 Abaterea minimă

Natura obligatoriu *polisemică* a lexemului (cu excepția, dealtfel discutabilă, a cuvintelor „primitive din punct de vedere semantic", cum sînt numele de culori) se manifestă practic în lexicografie. De bine de rău, dicționarele uzuale stabilesc totalitatea claselor contextuale ale fiecărui lexem, întrucît sensul unui cuvînt rezultă din ansamblul ocurențelor sale posibile. În cazul lexemelor frecvente, cum e cuvîntul *cap*, analizat de Greimas după Littré, corpusul sememelor poate constitui un cîmp stilistic foarte vast. Între sensul considerat prim („parte (...) unită cu corpul prin „gît") și sensul zis figurat care apare în „cu *capul* gol" (unde e vorba de acea parte a capului acoperită de păr), există o distanță care crește și mai mult în „*tête* d'epingle" (gămălie) (în care semul prim, semul aparent, e „sfericitate"). E vorba, totuși,

de *același* cuvînt și nu de omonime. În trecerea de la sensul prim la sensul derivat, conținutul semantic a fost obligatoriu modificat, fără a fi însă complet înlocuit. Dacă vom considera că în plan paradigmatic toate variantele sînt echivalente (odată lexicalizate), fiecare întrebuințare a lui *cap* în vorbire va constitui un metasemem. Dar, bineînțeles, acest mod de a pune problema nu e riguros, după cum riguroasă nu e nici afirmația lui Jakobson conform căreia orice selecție paradigmatică e într-o oarecare măsură metaforică. Important aici e să distingem punctul de vedere propriu-zis retoric de cel semantic. Cum se știe, primele tentative de a elabora o semantică lingvistică bazată pe studiul „schimbărilor de sens" n-au putut decît să reia concepția retorică asupra tropilor, chiar dacă terminologia specifică a fost abandonată. În cea mai simplă clasificare, cea a lui Ullmann, totul se reduce la metaforă și la metonimie, adică la schimbarea bazată pe similaritate și, respectiv, pe contiguitate (fie în ce privește sensul, fie în ce privește forma).

	similaritate	contiguitate
sens	„cască"-„beretă"	„cap"-„picior"
formă	„capelă"	„clac"-„melon"

TABLOUL VII

Exemple de raporturi întreținute de cuvîntul „pălărie"

Pertinența acestei scheme poate fi discutată, în special confuzia, care apare și la Jakobson, dintre metonimia propriu-zisă și sinecdocă, care are ea însăși două forme simetric inverse. Dar nu aceasta ne interesează în momentul de față. Ne interesează să restituim procesului retoric specificitatea sa în raport cu procesul pur semantic. Cînd un cuvînt își schimbă sensul, semnificatul prim tinde să dispară în favoarea noului semnificat. La sfîrșitul acestei evoluții — ne plasăm aici în plan diacronic — sensul prim a dispărut complet și se poate vorbi de o schimbare totală. Reluînd exemplul canonic, *cap* și-a pierdut complet sensul originar de

/oală/. La fel, în procesul creării de cuvinte noi, dacă utilizez un cuvînt existent în limbă pentru a desemna un obiect nou care nu e încă numit (catahreza retorilor) [6], ca în exemplul tip „foaie de hîrtie", ceea ce îngăduie extinderea sensului e tocmai un raţionament analogic, metaforic, dar, în final, comparaţia nu mai e resimţită de papetar, tot aşa cum croitoreasa nu se gîndeşte că gămălia acului seamănă cu capul ei. N-am putea insista îndeajuns asupra faptului că tropul poetic e o abatere vizibilă, că el are, cum am spus mai sus, o marcă. Ca să existe o abatere, trebuie să existe şi o tensiune, o distanţă între cele două sememe, dintre care primul rămîne prezent, chiar dacă numai în mod implicit. Pentru a percepe această marcă, trebuie să ne plasăm neapărat într-un plan sintagmatic, adică să pornim de la un context lingvistic şi/sau extralingvistic. Dacă e adevărat că metasememul poate fi redus la modificarea conţinutului unui singur cuvînt, trebuie adăugat în completare că figura nu va fi percepută decît într-o secvenţă sau frază. Ceea ce nu dă naştere unei confuzii între tropi şi metalogisme, pentru că ultimele modifică valoarea secvenţei ca aserţiune, în timp ce primii nu acţionează decît asupra valorii elementelor secvenţei considerate ca semnificaţi. Ca să exemplificăm cît mai simplu cu putinţă, dacă un interlocutor nu prea amabil îmi zice *viperă*, el va face o metaforă prin faptul că semnificatul animalului nu coincide decît parţial cu semnificatul meu dar, prin faptul că injuria aceasta e un cuvînt-frază, el trimite la referent, realizînd totodată şi o hiperbolă.

În cazul metasememului, contextul e neapărat lingvistic ; aceasta nu ajunge însă pentru deplina manifestare a mărcii : e necesară în plus intervenţia unor *deviatori* * extralingvistici, începînd cu conştiinţa retorică. Să presupunem că sînt îndeplinite toate condiţiile extrinsece. Putem examina, fără deosebire, secvenţe cu funcţie pur poetică şi secvenţe în care

---

[6] Se ştie că termenul „catahreză" a avut cel puţin două accepţii diferite, desemnînd fie extinderea de sens, fie o metaforă extravagantă sau uzată. Vezi DU MARSAIS, *Des Tropes*, ediţia 1830, p. 50. Aşa cum a remarcat cu justeţe Fontanier, tropul pur instrumental nu e o figură.

* În text *embrayeurs* (n t.).

funcţia retorică e subordonată altei funcţii, de exemplu celei conative, ca în cazul publicităţii. În faimosul „Puneţi un tigru în motorul dumneavoastră", care a avut onoarea de a fi citat de Jean-Luc Godard, metafora e la fel de limpede ca şi în exemplul dat de Aristotel : „E un leu !" (vorbind despre Alexandru sau despre cineva aidoma lui). La fel, din mărturisirea lui Apollinaire :

Je connais un autre connin
Que tout vivant je voudrais prendre
Se garenne est parmi le thym
Des vallons du pays de Tendre.

înţelegem că e vorba de un faimos iepure care nu are neapărat patru labe. Esenţialul e ca *tigru*, *leu* sau *iepure* să fie resimţite ca avînd un sens modificat. Cum, pînă una alta, cuvîntul *tigru* nu figurează încă în dicţionare cu sensul de „super-supercarburant" (sau ceva în genul acesta), trebuie să explicăm de ce automobiliştii, recepţionînd respectivul mesaj, n-au încercat să bage în rezervorul maşinii lor un tigru adevărat. Întrucît am presupus ca îndeplinite condiţiile extrinsece, dintre care mai ales convingerea prestabilită că nu există nici un motor în stare să funcţioneze punînd în el un tigru, putem admite că mesajul a fost perceput ca fiind incorect din punct de vedere lingvistic. Fără îndoială, această incorectitudine are un aspect sintactic, de agramaticalitate — deoarece apare un termen nepotrivit în funcţia de complement direct — dar în ultimă instanţă inadecvarea e de ordin semantic. S-a văzut mai sus că în metataxe, în principiu, e vizată doar funcţia cuvîntului. În metasememe, abaterea se stabileşte între un „text" şi contextul lui, şi numai ţinînd seama de sensul termenilor alăturaţi putem conchide asupra incompatibilităţii lor.

0.5 Redundanţă şi reducere

Cum am arătat mai sus, dacă „sensurile" ar fi monolitice, receptorul mesajului ar trebui să se limiteze la fiecare din ele şi să considere mesajul absurd. Într-un limbaj fără nici

o redundanţă semantică, în care blocuri compacte de sensuri s-ar succeda ca boabele de mătănii, n-ar fi posibilă nici o figură (semantică). În realitate însă, un anume nivel de redundanţă e asigurat de repartizarea sensului în diferite cuvinte (v. cap. I, 2.2.4). Mai exact, existenţa *clasemelor*, adică a semelor *iterative* (factori de compatibilitate între două nuclee semice) e cea care asigură limbajului un anume procent de rezistenţă la „zgomotul de fond". Dacă un mesaj publicitar emis de o staţie de benzină e în aşa fel perturbat încît citesc : „Puneţi XXX în motorul dumneavoastră !", există toate şansele să suplinesc spaţiul confuz prin ceva în genul „benzină super-cutare". La fel, limba fiind ceea ce e, adică oamenii spunînd mereu ceea ce au mai spus, ne putem aştepta ca variabila funcţiei

cerul e albastru ca...

să fie „ochii tăi", şi puţini s-ar gîndi să continue spunînd : „o portocală". În acest exemplu, abaterea e vizibil foarte mare şi nu e deloc sigur că reducerea ei ar putea fi descrisă cu uşurinţă. Totuşi, semele iterative n-au fost complet suprimate : rămîne, cel puţin prin contiguitate, ideea de culoare.

Numai respectînd principiul retoric şi nesusţinînd că ceea ce spune poetul e pur şi simplu exact ceea ce spune, vom putea trece la examinarea modului în care se realizează corecţia acelei erori voluntare care e figura. Ne reîntîlnim aici cu Jean Cohen, care a formulat foarte limpede complementaritatea acestor două operaţii : perceperea şi reducerea abaterii. Prima se situează în plan sintagmatic, cea de-a doua în plan paradigmatic. Nu vedem însă de ce l-am urma pe Cohen atunci cînd decide să numească „metaforă" orice abatere paradigmatică. Ar însemna să introducem noi confuzii într-un domeniu în care şi aşa există pînă acum destule [7].

---

[7] COHEN, *op. cit.*, p. 116 : „Astfel, diferitele figuri nu sînt, cum a crezut retorica clasică, rima, inversiunea, metafora etc., ci rima-metaforă, inversiunea-metaforă etc.". De fapt, Cohen atribuie „metaforei" un sens sinecdotic, aşa cum făcuse Jakobson în cazul „metonimiei". Conform convenţiilor noastre, mult mai puţin compromiţătoare, s-ar putea spune că există rimă-metabolă, inversiune-metabolă etc.

0.6 Cîteva modele de reprezentare

Pentru a lămuri procesele care intervin în reducţia metasememică, vom reaminti mai întîi cîteva modele importante care ar putea servi descrierii universului reprezentărilor. Primele două sînt pur cognitive ; unul face apel la incastrarea claselor, celălalt la arborele dihotomic. Vom lua apoi în considerare modelele de inspiraţie lingvistică. După caz, va fi vorba de analiza materială a obiectelor în părţile lor constitutive sau de analiza raţională a conceptelor în elementele lor constitutive.

0.6.1 Conform *primului model* (*fig.* 9.1), obiectele pe care le percepem sînt grupate în clase de indivizi echivalenţi, acestea fiind la rîndul lor fie grupate în clase mai largi, care le înglobează, fie descompuse în clase mai mici, care le detaliază. În funcţie de obiectele clasate şi de punctul de vedere al clasificatorului, s-ar putea ajunge la un număr nedefinit de piramide, comportînd clase mai slab sau mai puternic structurate. În sens strict, obiectul nu există, şi ştiinţa ne-o confirmă zilnic : convenim să numim obiect un fascicul de fenomene care, la un anumit nivel al observaţiei, formează un tot. Dacă acest nivel se schimbă, obiectul se schimbă şi el. Clasificarea fiinţelor vii e un binecunoscut exemplu al acestui model, dar ne-am putea imagina şi alte nenumărate exemple, vizînd oricare sector, chiar şi cel mai restrîns, al observaţiei noastre.

0.6.2 Conform *celui de-al doilea model* (*fig.* 9.2), totalitatea universului (TOTUS) e descompusă, printr-o analiză care poate fi continuată la infinit, în elementele sale ultime şi ipotetice (OMNIS). E un arbore ramificat în care fiecare ramură, rămurică, crenguţă reprezintă obiecte din ce în ce mai precise. Ne putem imagina un astfel de arbore dihotomic, dar trebuie să înlăturăm ideea unei reprezentări mai mult sau mai puţin de tipul Linné care s-ar aplica perfect universului ; şi tocmai această inadecvare ar explica structura arborelui : de fapt, există un număr nelimitat de moduri de a construi un astfel de arbore şi ceea ce contează acum este doar operaţia prin care e construit.

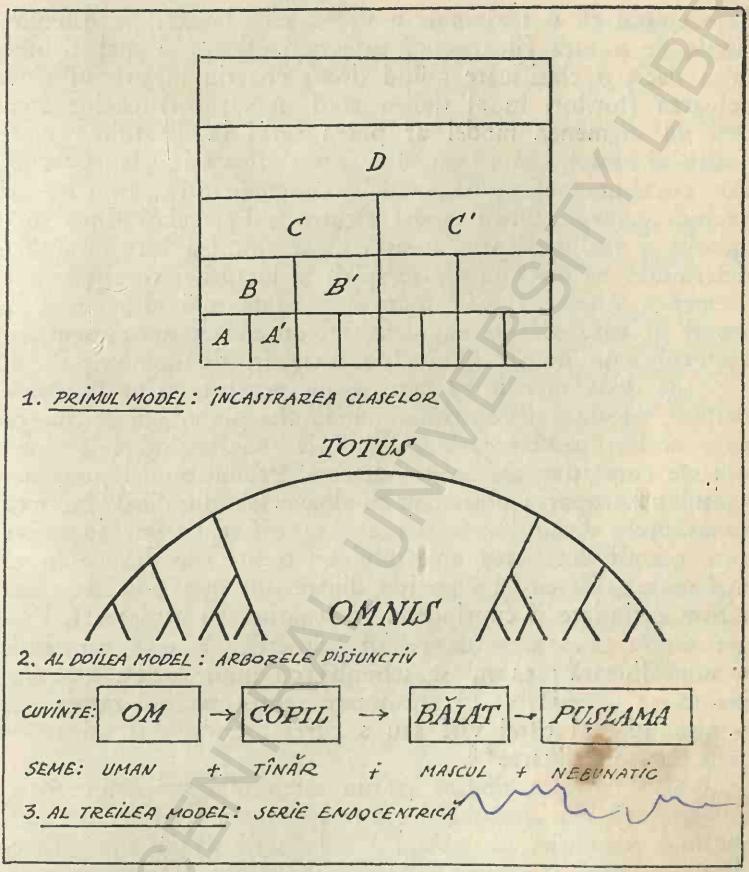


FIG. 9

Totuși, printre nenumăraţii „arbori" (și nenumăratele „piramide") cîţiva sînt mai „adevăraţi" decît ceilalţi, pur și simplu pentru că ierarhia criteriilor de grupare sau de diferenţiere corespunde mai bine realităţii. Nu e nevoie pentru aceasta să presupunem că natura se conformează unei scheme raţionale așa cum am concepe-o noi ; e suficient să constatăm

de exemplu că o taxinomie a vegetalelor bazată pe diferențierile de natură filogenetică este mai eficace și mai economică decît o clasificare avînd drept criteriu în primul rînd culoarea florilor, în al doilea rînd numărul frunzelor etc., deși un asemenea model ar putea servi la alcătuirea unui sistem al Florei, simplificat, dar foarte eficace în plan practic. Pot coexista mai multe modele contradictorii sau care se exclud reciproc. Orice model riguros e în același timp speculativ și realist și prin aceasta el se situează într-un punct determinat pe distanța dintre spirit și lucruri. Existența unor asemenea scheme clasificatoare e atestată mai ales de acele jocuri în care se cere să identifici un obiect necunoscut cu ajutorul unui număr minim de întrebări dihotomice.

Cele două modele pe care le-am prezentat sînt fapte de cultură, produse ale spiritului uman. La amîndouă se ajunge prin același demers rațional, ambele manifestînd cele două aspecte corelative ale acestui demers. Primul model pune accentul pe gruparea obiectelor analoage (similitudini), în timp ce arborele disjunctiv insistă asupra diferențierilor succesive care permit descrierea obiectului cu o precizie din ce în ce mai mare (diferențe). Opoziția dintre cele două modele e cea dintre extindere și cuprindere. În legătură cu aceasta, J. Piaget scria: „...o serie de relații asimetrice conexe constituie o suită lineară; ea nu se schimbă cu nimic oricît am segmenta-o; dimpotrivă, o clasificare reprezintă o ierarhie sau o piramidă, al cărei vîrf sau a cărei bază pot fi atinse pe căile cele mai diverse“ [8].

0.6.3 Pentru a rămîne pe un teren mai strict lingvistic, e poate util mai degrabă decît să considerăm ansamblul universului semantic, să izolăm cîteva serii de cuvinte succedîndu-se după itinerare lineare descendente, trasate în piramida claselor încastrate sau în arborele disjunctiv. Fiecare termen al unei serii, numite *endocentrică* [9], derivă din precedentul prin adiționarea uneia sau a mai multor seme sau determinări (v. *fig.* 9.3) și reflectă o nouă alegere făcută printre posibilitățile echivalente aflate la acest nivel.

[8] J. PIAGET, *Traité de logique*, Paris, Armand Colin, 1949.

[9] Yoshihiko IKEGAMI, „Semantic changes in poetic words“, *Linguistics*, nr. 19, 1965, pp. 64—79.

E totuşi lesne de observat că la baza acestei structurări a vocabularului se află şi de această dată tot universul semantic. La fel se întîmplă şi cu seriile următoare, organizate după alte criterii decît specializarea sau generalizarea :

primăvară→vară→toamnă... (succesiune temporală ciclică)
unu→doi→trei→patru... („ logică non-ciclică
nor→ploaie→puhoaie→inundaţie... („ cauzală
glacial→răcoros→călduţ→cald→fierbinte (serie intensivă)

Termenii acestor serii sînt deci uniţi prin legături de *contiguitate*.

Un al treilea tip de seriere — care s-ar putea numi *materială* întrucît se opune seriilor semice, care sînt conceptuale — poate fi obţinută luînd în considerare semnificatul unui cuvînt şi introducîndu-l într-o totalitate care îl înglobează, prin adiţionarea altor părţi ale acestei totalităţi :

biceps→braţ→om→familie

Cele trei tipuri de serii intervin în formarea metasememelor.

0.6.4 Aplicarea modelelor care au fost descrise conduce la două tipuri de *descompunere semantică* radical diferite. Fie un *arbore*. Putem să considerăm acest arbore ca un tot organic, decompozabil în părţi coordonate între ele, dar diferite unele de altele :

arbore = ramuri *şi* frunze *şi* trunchi *şi* rădăcini...

În această descompunere, nici una dintre părţi nu e un arbore. Între părţi există un raport de produs logic π (conjuncţia *şi*) ; vom desemna ansamblul prin *descompunere de tipul* π. Mai exact, există o echivalenţă între propoziţia (x e un arbore) şi produsul propoziţiilor : (x are frunze) *şi* (x are rădăcini) *şi* (x are un trunchi) etc. O astfel de descompunere poate fi numită distributivă, semele întregului fiind distribuite în mod inegal între părţi (de exemplu, semul „nautic" al cuvîntului „vapor" e prezent în „cîrmă" dar nu şi în „cabină").

Mai putem considera arborele, sau mai degrabă conceptul de arbore, ca o clasă cuprinzînd sub-clase care în anumite privinţe sînt interschimbabile. Clasa arborilor cuprinde plopi, stejari, mesteceni etc. (sub-clase care se pot înlocui reciproc cîtă vreme nu pretindem membrilor lor decît să aibă frunze, trunchi, rădăcini etc.), dar un arbore anume, un individ oarecare al clasei Arbore, va aparţine uneia sau alteia din sub-clasele plop, stejar, mesteacăn etc.: el va fi *sau* plop *sau* stejar *sau* mesteacăn etc. Sub-clasele, excluzîndu-se reciproc, se află faţă de clasă într-un raport de la specie la gen. Ele formează, în cadrul genului, o *disjuncţie* (sau *sumă*) de tip exclusiv :

(x e un arbore) = (x e un plop) *sau* (x e un stejar) *sau* (x e un mesteacăn) *sau* etc. Şi mai simplu :

un arbore = plop *sau* stejar *sau* mesteacăn *sau* etc.

De data aceasta, descompunerea nu mai e distributivă ci atributivă, fiecare parte referindu-se la un arbore, căruia i se atribuie toate semele arborelui plus determinări specifice. Părţile se află între ele ca membrii unei sume logice, de tip exclusiv ; vom desemna acest ansamblu prin *descompunere de tipul* Σ.

Un *acelaşi* termen poate deci, după necesităţi, să fie descompus după tipul Π sau după tipul Σ. În primul caz, el dă naştere unei serii referenţiale exocentrice (arbore → ramură) ; în al doilea, unei serii semice endocentrice (arbore → mesteacăn). Toate figurile pe care le vom descrie în acest capitol vor face să apară deplasări de-a lungul unor asemenea serii. Întrucît aceste deplasări sînt reglate — cum o să vedem — exclusiv de condiţii referitoare la seme (conservarea semelor pe care le vom numi „esenţiale"), sîntem îndreptăţiţi să numim toate figurile acestea figuri semantice sau metasememe.

Această scurtă incursiune în domeniul semanticii (care va constitui baza construcţiilor noastre logice ulterioare) ne arată, în definitiv, că există posibilitatea de a considera vocabularul din două puncte de vedere. Primul, diacronic, stabileşte serii endocentrice care reconstituie oarecum achiziţionarea „succesivă" a semelor, printr-un proces de analiză şi

de diferenţiere progresivă. Aceste endoserii există virtual în vocabular, dar noi sîntem cei care le stabilim, căci fiecare cuvînt sau concept poate fi în principiu o intersecţie a tot atîtea serii cîte seme conţine acest cuvînt. Seriile acestea sînt însoţite obligatoriu de o descompunere de tipul Σ (conceptuală). Cel de-al doilea punct de vedere, sincronic, propune o reprezentare a fiecărei entităţi materiale (a fiecărui referent) ca un ansamblu de părţi juxtapuse pe care entitatea le posedă simultan. Acest mozaic prezintă o descompunere de tipul Π (materială).

Cele două tipuri de decupaj se leagă direct de modelul semnificaţiei cunoscut sub numele de triunghiul lui Ogden şi Richards. Amintim că cele trei vîrfuri ale triunghiului sînt *semnificanţii* (care nu ne interesează într-o descriere a figurilor semantice), *conceptele* (universul semantic interpretat la modul Σ) şi *referenţii* sau lucrurile numite (universul material brut perceput la modul).

Atari consideraţii dovedesc că, pentru emiţător sau pentru receptor, cuvîntul nu reprezintă o entitate globală de sens. În realitate, el poate fi instantaneu descompus în seme sau în părţi, după unul sau altul din modurile *pe care le reclamă contextul*. Întreaga bogăţie a discursului, expresivă sau cognitivă, şi în particular retorică, se bazează pe această descompunere. Se poate afirma că esenţialul comunicării se stabileşte la nivelul acestor atomi de sens care sînt semele, chiar dacă ele nu sînt niciodată numite.

0.6.5 Concret şi Abstract

Pentru a completa abordarea multilaterală a mecanismelor implicate în metasememe, ne mai rămîne să vorbim despre marile specii de nume : proprii, concrete şi abstracte. Nu ne vom opri aici la categoria numelui propriu, căci ea prezintă un caracter antropocentric evident : *soare* e un substantiv comun care desemnează o existenţă unică, în timp ce *grec* e un substantiv propriu care desemnează un număr foarte mare de indivizi *. Pentru discuţia noastră, vom reţine mai degrabă

* Notăm că în franceză, numele de popoare sînt substantive proprii ; ele se ortografiază cu majusculă. (n.t.).

distincția între numele concrete și cele abstracte. Vocabularul *concret* e discriptiv, el aplică o etichetă pe obiectele percepției noastre : soare, Mediterana, Paul Valéry, nevăstuică... Vocabularul *abstract*, dimpotrivă, reunește conceptele prin care noi operăm o analiză a acestor obiecte : alb, călduț, transcendent, ascuțit... Fără să pretindem că facem o analiză riguroasă, apreciem că această distincție e fundamentală. Se pare că prima specie lingvistică a vocabularului concret e *substantivul*, în timp ce vocabularul abstract, care exprimă modalități de a fi, uzează în primul rînd de *adjective* (substantivul „*patience*" (*răbdare*) derivînd din adjectivul „*patient*" (*răbdător*) și nu invers).

O definiție perfectă a cuvintelor concrete într-un dicționar ideal ar necesita inventarul interminabil al tuturor cunoștințelor noastre *despre referent* (despre lucrul numit). Aceste cuvinte sînt, cu o expresie a lui E. Morin, *cosmosul nostru de buzunar*, ele traduc lumea empirică în gîndirea noastră. Dimpotrivă, cuvintele abstracte nu acoperă decît *concepte*, decrete date de voința noastră de analiză. Ele se pot defini printr-o scurtă înșiruire de cuvinte, inalterabilă și definitivă.

Se va recunoaște, sub această distincție, imperiul modurilor Π și Σ, pe care le vom apropia acum de schema lui Piaget (asimiliare/acomodare), într-un triunghi Ogden — Richards reinterpretat :

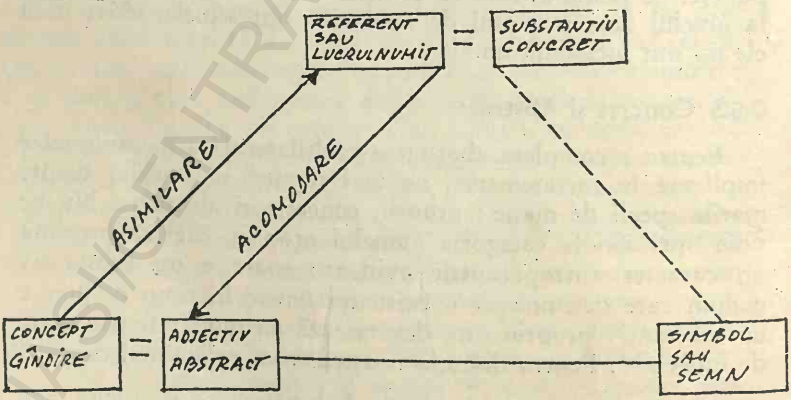


FIG. 10

Piaget numește asimilare procesul prin care aplicăm schemele noastre (mentale sau de acțiune) realului, iar conceptele abstracte sînt tocmai astfel de scheme. Pe de altă parte, Piaget numește acomodare procesul prin care ne modificăm schemele sub presiunea empirică a experiențelor noastre perceptive : cuvintele concrete sînt tocmai echivalentele lingvistice ale acestor realități percepute.

Între cele două categorii de cuvinte, pot fi concepute în mod ideal două mișcări în sens invers. Prima mișcare pleacă de la cuvintele descriptive sau concrete care sînt, în mare, substantivele proprii în adevăratul înțeles al cuvîntului (ex. „soare") și le grupează în clase din ce în ce mai cuprinzătoare, prevăzute fiecare cu un nume. „Vegetal" va fi astfel rezultatul unui proces de *abstractizare* progresivă pornind de la toate plantele observate. Pe fiecare treaptă a acestui proces se pierde o parte din caracterul concret și se dezvoltă în compensație un concept abstract, care se detașează cu prilejul grupării obiectelor în clase (cf. rolul cuvintelor „aerian", „terestru" și „acvatic" în clasificarea ființelor vii). Reciproc, o a doua mișcare pleacă de la cuvintele-decrete, de la lexemele monosemice (ex. „greu") strîngîndu-le în unități din ce în ce mai complexe, într-o mișcare de *concretizare* prin care ele se apropie treptat de unitățile empirice (pentru a forma un fel de real „reconstituit"). Din această dublă seriere, atît endocentrică cît și exocentrică, rezultă că termenii intermediari sînt pasibili de două analize. Iată de ce am putut considera arborele *în același timp* ca o conjuncție empirică a tuturor părților sale (frunze, rădăcini, trunchi...) și ca o disjuncție rațională a tuturor modalităților sale (mesteacăn, tei, zadă...).

Sîntem acum în măsură să explicăm diferitele categorii de metasememe, urmărind punct cu punct operatorii : suprimarea și adjoncția.

1. *SINECDOCA* (Tablou general C.1.1 și C.2.1)

1.1 Prima categorie corespunde *sinecdocei* și *antonomazei*, dar numai primului tip al acestora : cel care merge de la particular la general, de la parte la întreg, de la mai puțin la

mai mult, de la specie la gen. Trebuie să subliniem de îndată lipsa de rigoare a acestor termeni. Într-adevăr, cum am arătat mai sus, „arborii" sau „piramidele" care intervin implicit în descompunerea și în recompunerea sememelor nu coincid neapărat cu un decupaj științific al universului. Și o taxinomie primitivă ar fi în egală măsură utilizabilă. Ne putem astfel permite să tratăm antonomaza (conform tradiției) ca simplă varietate a sinecdocei, Cicero fiind în raport cu totalitatea oratorilor o specie în raport cu genul [10]. Ne putem mulțumi cu criteriul vechilor retori : mai mult pentru mai puțin.

La drept vorbind, într-un corpus literar oarecare se vor *găsi puține exemple* de sinecdocă generalizantă (Sg). În *Les Tropes* a lui Du Marsais nu se întîlnește decît acest exemplu tocit : „Cînd spunem *muritori* pentru oameni, termenul *muritori* ar trebui să cuprindă și animalele care sînt, ca și noi, supuse morții". Iată un exemplu mai savuros luat din Raymond Queneau :

> *Il reprit son chemin et, songeusement quant à la tête, d'un pas net quant aux pieds, il termina sans bravures son itinéraire. Des radis l'attendaient, et le chat qui miaula espérant des sardines, et Amélie qui craignait une combustion trop accentuée du fricot. Le maître de maison grignote les végétaux, caresse l'animal et répond à l'être humain qui lui demande comment sont les nouvelles aujourd'hui :*
> *— Pas fameuses.*

Exemplul e suficient pentru a ilustra suprimarea parțială a semelor, al cărei efect e sporirea extensiunii unui termen, adică intensificarea caracterului său de „generalitate". Deși am lăsat la o parte problema randamentului expresiv al figurilor, e ușor de văzut că sinecdoca generalizantă va conferi discursului o alură abstractă, „filozofică", contrastînd evident, în această parodie naturalistă, cu concretul contextului.

[10] Bineînțeles, strict vorbind, Cicero, ca individ, nu e o specie. Vezi articolul *Individu* în LALANDE. Dar noi nu luăm aici „specie" în sens didactic.

Dacă am împinge acest proces foarte departe, am ajunge să înlocuim fiecare cuvînt prin „chestie" sau „asta", „aia", sau chiar să suprimăm cuvîntul pentru a obține o figură pe care ar trebui să o numim „asemie". Să ne amintim însă de ceea ce am spus în cap. I, 2.4. în legătură cu invarianta : figurile prin suprimare totală nu au invariantă și nu pot fi deci repartizate în nici una din cele patru categorii pe care le-am stabilit.

Pe lîngă aceste exemple, în care apare o descompunere semică de tipul Σ, există și exemple care ilustrează tipul Π, dar mai rare. Aceste sinecdoce se „simt" mai puțin :

Omul luă o țigară și o aprinse

(om pentru mînă). Remarcabil e faptul că acest tip de sinecdocă Sg II e cu siguranță unul dintre acelea care fac imposibilă construcția unei metafore, dar asupra acestei probleme vom reveni mai tîrziu.

1.2 *Sinecdoca particularizantă (Sp)* și *autonomaza* care îi corespunde constituie fără îndoială metabole mult mai frecvente, mai ales în proza romanescă. Dealtfel, la această categorie de figuri, pe care le confundă cu metonimiile, s-a referit Jakobson cînd a vorbit despre predilecția pentru metonimie a școlilor „realiste". Dar, încă o dată, nu ne preocupă aici decît structura logică a procesului sinecdotic. Nu e totuna deci dacă vom căuta exemple pentru sinecdoca de tipul II în argou („une partie de jambes en l'air" pentru „faire l'amour" *) la Georges Schéhadé („...Qu'est-ce à dire de s'impatienter contre les chasubles ?" **) sau în vechile tratate (celebrul *pînză* pentru corabie).

Sinecdocele particularizante de tipul II sînt teoretic posibile și fără îndoială că există. Dar ele sînt prea puțin „simțite" ca atare, întrucît se limitează la a introduce determinări despre care nu se poate ști întotdeauna dacă aparțin sau nu gradului zero : a scrie „pumnal" acolo unde „armă" ar fi fost suficient, e oare aceasta o figură ? E o figură a-i numi

---

* *Cu picioarele în sus* în loc de *a face dragoste* (n.t.).
** *Ce va să zică să te înverșunezi contra patrafirelor ?* (n.t.).

Philis, Silvandre sau Lisette pe păstorii binecunoscutei piesete a lui Dufresny ? Mai limpede ar fi acest exemplu din Schéhadé :

Dehors nuit zoulou

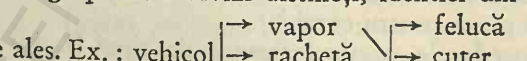
(negru (întunecat) → negru (african) → zulus). Oricum, e de remarcat faptul că şi acest tip de sinecdocă Sp Σ face imposibilă construcţia unei metafore : vom mai reveni la aceasta.

1.3 Conservarea semelor esenţiale

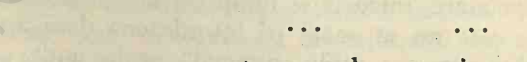
O problemă importantă, care i-a pus în încurcătură pe retorii clasici, ne reţine şi nouă atenţia. „Deşi poţi să spui *o sută de pînze* pentru o sută de corăbii, ai deveni ridicol, spunea Le Clercq, dacă ai îndrăzni să spui, în acelaşi sens, *o sută de catarge* sau *o sută de vîsle*" (*Nouvelle Rhétorique*, p. 275) (Noua retorică). Presupunînd că exemplul e bine ales, ridicolul n-ar veni din faptul că ar putea fi lezate „urechile obişnuite cu puritatea limbajului", ci din faptul că, pentru a permite o resorbţie fără nici un echivoc, substitutul trebuie să conserve specificitatea substituitului. Trebuie deci să examinăm mai îndeaproape raporturile de la parte la întreg, de la specie la gen etc., pentru a le înscrie în modelele reprezentative explicate mai sus.

În particular, modelul claselor încastrate rămîne foarte eterogen, deoarece pe fiecare treaptă (nivel) se schimbă criteriul diferenţiator. E vorba de o clasificare nestructurată, în care întîlnim cele două tipuri de clase descrise pînă acum :

— cele care grupează indivizi distincţi, identici din punctul de vedere ales. Ex. : vehicol → vapor, rachetă, avion; vapor → felucă, cuter, cargou



... ...



... ...

— cele care grupează părți diferite aparținînd unui tot organizat. Ex.: vapor → cocă, → cîrmă, → pînze, → cabine; sau pumnal → lamă, → inel, → gardă, → plăsele

... ...

Să reamintim ceea ce am mai spus despre seriile generate de aceste două tipuri de descompunere (afirmație ușor de verificat în cazul unor seme oarecare, de ex.: „nauticitate" sau „agresivitate"):

Σ — conservarea semelor din amont în aval;
Π — distribuția semelor între părți.

O sinecdocă generalizantă de tipul Σ (ex.: armă pentru pumnal) sau una particularizantă de tipul Π (ex.: pînză pentru vapor) sfîrșesc prin a înlocui un termen printr-altul din care au dispărut anumite seme. Vom numi *seme esențiale* semele indispensabile discursului și a căror suprimare face discursul de neînțeles. Pentru a păstra inteligibilitatea mesajului, trebuie deci conservate semele esențiale.

Să luăm exemplul unei scene dintr-un roman, în care ni se descrie un asasinat (cititorul va putea fabrica ușor un exemplu corespunzător, pentru Sp Π). Arma crimei poate fi indicată mai ales prin cuvintele: pumnal
armă
obiect

Semul esențial al scenei (să-l numim, să zicem, „agresiv-ucigător") e prezent în primele două cuvinte dar nu și în al treilea. În primul cuvînt, el e chiar învăluit într-o informație suplimentară neesențială, neredundantă, dar *laterală*.

Ajungem astfel să distingem două grade de Sg Σ: cea care se constituie pe baza informației laterale dar păstrează semele esențiale (armă pentru pumnal) și cea care suprimă semele esențiale (obiect pentru armă). Primul grad e în general greu de perceput și nu apare decît în analiza semică a discursului. El ține de acea latitudine acordată locutorului de

a asigura lexicului său un anume nivel de definire. Dimpotrivă, al doilea grad e puternic resimţit ca figură ; el nu poate fi utilizat decît dacă semul esenţial e deja prezent în context sub formă de redundanţă semantică. Fie exemplul lui *fier* întrebuinţat pentru *pumnal*. Putem descompune *fier* în trei serii endocentrice care converg două cîte două spre termenii absenţi din mesaj :

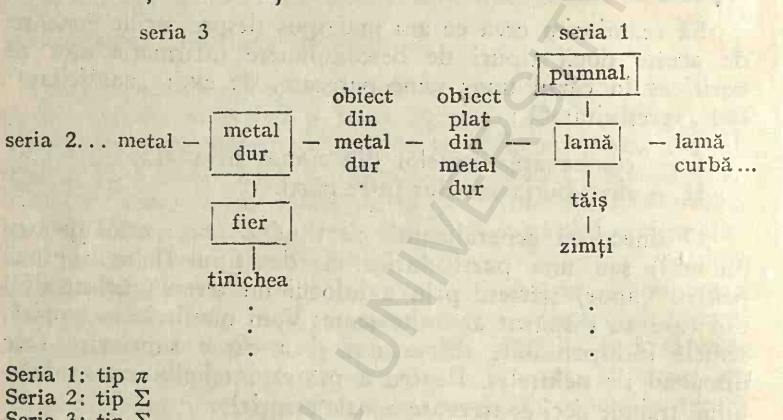


Fig. 11 — *Schema ipotetică a înlănţuirilor sinecdotice*

Iată drumul parcurs : specializare de la „pumnal" la „lamă", apoi generalizare de la „lamă" la „metal dur" şi, în fine, din nou specializare de la „metal dur" la „fier". Nici „lamă" nici „pumnal" nu sînt numite. Or, semul esenţial e „agresiv-ucigător", iar noi vedem că acest sem s-a pierdut pe drum... Conexiunea între material (fier) şi produsul finit (pumnal) nu e, firește, suficientă pentru a restitui mesajului sensul său, pentru că în alte contexte „fier" ar putea semnifica un instrument neagresiv, ca în :

Le fer mieux employé cultivera la terre

(Malherbe)

în care „fier" (datorită lui „mai bine întrebuinţat") are două grade zero (armă şi plug) ; sau chiar în :

L'or tombe sous le fer

(Saint-Amant)

cu toată ușoara culoare metaforică a acestei sinecdoce. Deci numai contextul, probabilitatea de tranziție a semelor în narațiune, cu alte cuvinte redundanța semantică, permit reducerea la semnificația „agricol" în cele două exemple din urmă.

2. *METAFORA* (Tablou general C.3.1.)

2.1 Incompatibilități semantice

Într-un anume fel, descrierea mecanismului sinecdotic e o introducere la aceea a mecanismului metaforic. Cum s-a arătat în mai multe rînduri, metafora nu e propriu-zis o substituire de sens, ci o modificare a conținutului semantic al unui termen. Această modificare rezultă din conjuncția a două operații de bază: adjoncția și suprimarea unor seme. Cu alte cuvinte, metafora este produsul a două sinecdoce. Să descriem mai amănunțit această operație mixtă. Vom porni de la un exemplu luat din Michel Deguy, exemplu care are avantajul de a explicita arta poetică a autorului, așa cum se întîmplă deseori în poezia modernă:

> „*Le poète aux yeux cernés de mort descend à ce monde du miracle. Que sème-t-il dans un geste large sur* l'unique sillon de la grève, *où de six heures en six heures pareille à une servante illettrée qui vient apprêter la page et l'écritoire,* la mer en coiffe blanche *dispose et modifie encore l'alphabet vide des algues? Que favorise-t-il aux choses qui n'attendent rien dans le silence du gris?*
>
> *la coïncidence*"

E de la sine înțeles că sintagmele pe care le-am subliniat nu reprezintă singurele metabole din acest text, și cu atît mai puțin singurii factori ai reușitei lui estetice. Dar ele sînt imediat resimțite de către cititor ca distorsiuni ale materialului lexical. Aceste mici „scandaluri" semantice atrag atenția asupra mesajului. Din punct de vedere formal, metafora e o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi

semnificanți și non-identitatea a doi semnificați corespunzători. Această sfidare a rațiunii (lingvistice) provoacă la cititor un demers de reducere, prin care va căuta să valideze identitatea. E deosebit de important să constatăm că reducerea se va face întotdeauna în favoarea formulării lingvistice, niciodată contestată. Postulăm că sînt prezente condițiile extrinsece ale conștiinței retorice. Cu totul alta ar fi atitudinea receptorului unui mesaj științific, în care incompatibilitățile semantice ar putea fi la fel de bine respinse (discurs fals sau absurd) sau acceptate (descoperirea unei noi structuri a universului). Cum bine a observat Jean Cohen, asemenea enunțuri sînt dealtfel semnalate de indici ca „experiență arată că...", „contrar opiniei curente, X a demonstrat că..." [11]. Pentru o lectură poetică, astfel de precauții nu au rost, deși ele pot fi totuși formulate sub o formă analoagă, dar iarăși cu un sens deviat. Admițînd *a priori* că prin cod înțelegem codul uzual, cititorul de poezie elaborează îndată fragmente de reprezentare după modelul arborelui sau al piramidei și caută nivelul la care s-ar putea accepta echivalența semnificaților. Dacă avem în vedere două obiecte, oricît de diferite unul față de celălalt, va fi întotdeauna posibil să găsim în piramida claselor încastrate o clasă-limită în care cele două obiecte să figureze împreună, fiind în același timp despărțite în toate clasele inferioare.

Termenii „identic", „echivalent", „analog" nu au drept scop decît să desemneze în mod aproximativ nivelul relativ al clasei-limită în raport cu clasele în care cele două obiecte figurează ca indivizi. Reducerea metaforică se încheie atunci cînd cititorul a descoperit acest al treilea termen, virtual, punte de legătură între ceilalți doi (de pildă „linearitate" — „margine albă discontinuă" — forme „lineare negre pe fond deschis", în exemplele din Deguy citate mai sus). Reducerea se operează mergînd de-a lungul oricărui arbore sau oricărei piramide, speculative sau realiste. Fiecare cititor poate avea o reprezentare proprie, esențial e însă să se sta-

[11] J. COHEN, *op. cit.*, p. 118. Asemenea „mărci de originalitate" trebuie să fie considerate niște deviatori prozaici care pot fi dealtfel neutralizați de deviatori poetici.

bilească *cel mai scurt* itinerar pe care două obiecte se pot întîlni : demersul e urmărit pînă la epuizarea tuturor diferenţelor.

2.2 Intersectare şi reunire

Putem aprofunda şi mai mult această primă descriere a metaforei. Clasa-limită despre care am vorbit poate fi descrisă şi ca o *intersectare* între cei doi termeni, ca sector comun al mozaicului semelor sau părţilor lor :

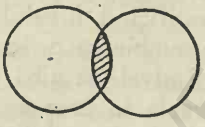


FIG. 12

Iar dacă această parte comună e necesară ca bază probantă pentru a întemeia identitatea pretinsă, partea necomună nu e, la rîndul ei, mai puţin necesară pentru a crea originalitatea imaginii şi pentru a declanşa mecanismul reducerii. Metafora extrapolează, ea se bazează pe o identitate reală, manifestată prin intersectarea a doi termeni în scopul afirmării identităţii termenilor întregi. Metafora extinde pînă la *reunirea* celor doi termeni o proprietate care nu aparţine decît intersectării lor.

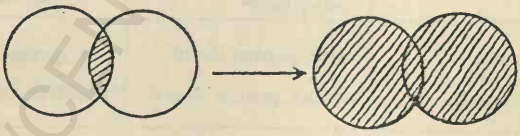


FIG. 13

Putem scrie după cum urmează demersul metaforic :

$$D \rightarrow (I) \rightarrow A$$

unde D este termenul de la care se pleacă, iar A termenul la care se ajunge, trecerea de la unul la celălalt făcîndu-se

printr-un termen intermediar I, întotdeauna absent din discurs şi care reprezintă o clasă-limită sau o intersecţie semică, în funcţie de punctul de vedere adoptat.

Astfel descompusă, metafora se prezintă ca produsul a două sinecdoce, I fiind o sinecdocă a lui D iar A o sinecdocă a lui I. Merită să fie examinat mai atent acest raport strîns între două figuri, considerate în general ca ireductibile (în orice caz, astfel sînt privite în teoria lui Jakobson). Se poate oare naşte o metaforă din combinarea liberă a două sinecdoce oarecare, generalizante (Sg) sau particularizante (Sp)? Nu, deoarece sinecdoca modificînd nivelul termenilor, va trebui în mod obligatoriu să combinăm o Sg cu o Sp dacă vrem ca D şi A să fie la acelaşi nivel (să aibă acelaşi grad de generalitate), după cum e regula în ceea ce priveşte metafora. Ne rămîn astfel următoarele două posibilităţi:

(Sg + Sp) şi (Sp + Sg).

2.3 Cuplarea sinecdocelor

Să considerăm cîteva sinecdoce simple şi să caracterizăm tipul de descompunere pe care-l îndeplinesc, examinînd raportul dintre cei doi termeni ai lor, operaţia (produsul π ori suma Σ) care face posibilă trecerea de la unul la celălalt:

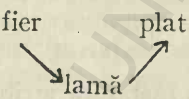
Sinecdocă	Descompunere de tipul	
	Σ	π
Generalizantă	fier pentru *lamă*	om pentru *mînă*
Particularizantă. . . .	zulus pentru *negru*	pînză pentru *corabie*

TABLOUL VIII

Pentru a construi o metaforă, trebuie să cuplăm două sinecdoce complementare, funcţionînd exact invers şi determinînd o intersecţie între termenii D şi A. În modul Σ, metafora obţinută se va baza pe semele comune lui D şi A, pe cînd

în modul Π, ea se va baza pe părţile lor comune. Singurele două combinaţii posibile vor fi deci (Sg + Sp)Σ şi (Sp + Sg)Π. Se vede, aşadar, cît de puţin riguroasă e noţiunea de „generalitate" utilizată pînă acum: „partea" materială e mai mică decît întregul ei, în timp ce „partea" semică e mai generală decît aceasta.

Diversele posibilităţi sînt exemplificate în tabloul care urmează. În exemplul *b* se vede că metafora e imposibilă, pentru că nici D nici A nu sînt descompuşi: ei coexistă doar în (I) fără ca acest fapt să constituie o intersecţie probantă. În exemplul *c* avem un caz asemănător, în care două seme coexistă într-un caz exemplar (I). Dar această coexistenţă într-unul şi acelaşi obiect nu constituie o intersecţie: pentru aceasta e nevoie de existenţa unui sem identic în două lexeme diferite (cazul *a*) sau de o parte identică în două totalităţi diferite (cazul *d*). Un alt exemplu pentru cazul *c* ar fi acesta:



SCHEMA GENERALĂ	D	(I)	A
a) (Sg + Sp) Σ *metaforă posibilă*	mesteacăn	flexibil	fată
b) (Sg + Sp) π *metaforă imposibilă*	mînă	om	cap
c) (Sp + Sg) Σ *metaforă imposibilă*	verde	mesteacăn	flexibil
d) (Sp + Sg) π *metaforă posibilă*	corabie	pînză	văduvă

TABLOUL IX

Deosebirea dintre modurile de descompunere π și Σ (conceptual și referențial) ne-a permis în cele din urmă să distingem și două tipuri de metafore: *metafora conceptuală* și *metafora referențială*. Prima e pur semantică și se bazează pe o suprimare-adjoncție de *seme*, cealaltă e pur fizică și se bazează pe suprimarea-adjoncția de *părți*.

Această metaforă referențială, bazată pe imagini (reprezentări mentale în imagini) în loc de seme, mai reprezintă ea oare o figură semantică, un metasemem? Pentru moment, vom răspunde afirmativ, precizînd însă că acest tip de metaforă s-ar putea să nu fie decît transpunerea lingvistică a metaforei picturale sau plastice, pe care o vom întîlni dacă generalizăm retorica la celelalte arte. Strînsa ei înrudire cu metasememul — în sensul strict al termenului — ne autorizează s-o clasăm în această rubrică.

2.4 Metafore corectate

Am arătat în ce fel metafora atribuie reunirii a două colecții de seme proprietăți care, în mod strict, nu sînt valabile decît pentru zona comună rezultată din intersectarea acestora. De aici efectul de lărgire, de deschidere, de amplificare, pe care l-au observat adesea comentatorii. În fapt, trecerea demersului metaforic pe îngusta punte a intersecției semice poate fi considerată o sărăcire nedorită, o îngustare exagerată, o justificare insuficientă. Autorul va încerca atunci să-și corecteze metafora, de cele mai multe ori printr-o sinecdocă luată din partea necomună ambilor termeni dar, uneori, și printr-o a doua metaforă.

Pascal ne-a lăsat, în acest sens, un exemplu devenit celebru: „L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, *mais c'est un roseau pensant*".

Să examinăm totuși articulațiile logice ale frazei: *nu e decît*, sintagmă restrictivă, introduce metafora ca și cum ar fi o sinecdocă (pe „îngusta punte" a noțiunii de „fragilitate"), în timp ce „dar", adversativ, introduce o sinecdocă generalizantă (totdeauna adevărată, prin definiție) ca și cum

ar trebui să fie dovedită. În această confuzie voită dintre adevărat și fals rezidă unul din aspectele esențiale ale metaforei corectate.

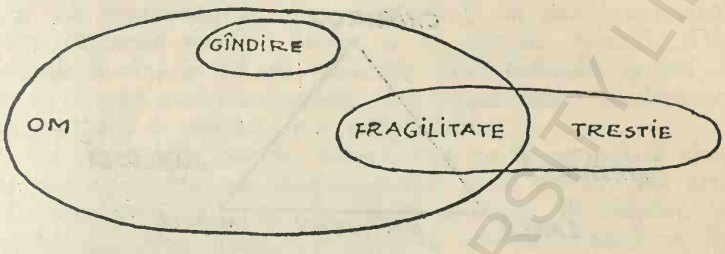


FIG. 14

Exemple mai triviale găsim din abundență în argou, sau în acel limbaj umoristic căruia, pe nedrept, i se dă deseori acest nume. Un baset va fi numit „cîrnat cu labe" (metaforă corectată prin sinecdocă) ; cît despre membrul viril, acesta va fi un „cîrnat cu mustață" (metaforă corectată printr-o a doua metaforă). Sînt cunoscute de asemenea metaforele lui Saint Pol Roux, care și-au atras memorabila dojană a lui André Breton : „mamelă de cristal" (pentru carafă) etc. Mai aproape de zilele noastre, J. Izoard scrie :

à la pierre charnue
au fruit qu'englobe
un essaim de mots noirs.

Metafora poate fi corectată printr-o metonimie. Procedeul e foarte frecvent la M. Maeterlinck, cel care, poate, l-a și inventat. E de remarcat faptul că metonimia e aici o culoare, adică unul din acele rare cazuri de lexem monosemic, care capătă din cauza aceasta aparența unei sinecdoce :

Les jaunes flèches des regret...
Les cerfs blancs des mensonges...

La fel, François Jacqmin scrie : „floarea cățărătoare a seninătății", iar Hubert Juin : „în vîrful chiparosului, această lance imobilă".

Am descris pînă acum două laturi ale figurii triunghiulare care urmează : metafora şi sinecdoca. Cea de-a treia latură va fi, obligatoriu, oximoronul.

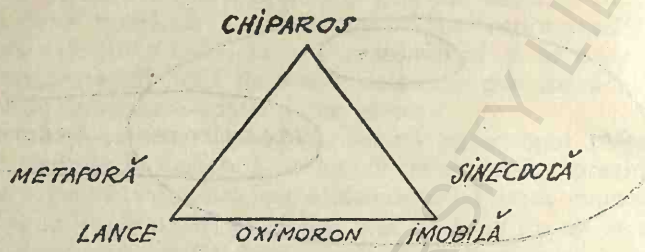


FIG. 15

Or, „lancea imobilă" ne este înfăţişată ca un echivalent al „chiparosului", rezultat al unei transformări legitime. Prin aceasta, chiparosul, arbore calm, obiect fără mister, se desface dintr-o dată într-o expresie contradictorie, în părţi incompatibile. Astfel se precizează jocul metaforei corectate : a dinamita realul, a produce un şoc prin extragerea unei contradicţii dintr-o identitate.

Ne mai rămîne să vedem de ce fraza :

Retorica este stilistica anticilor

(P. Guiraud)

construită exact după acelaşi model ca şi metafora corectată, nu e totuşi o metaforă corectată. În ambele cazuri regăsim structura unei *definiţii*, bazate (la modul structural) în acelaşi timp pe o analogie (retorică = stilistică) şi pe o opoziţie distinctivă (antic/modern). Această structură poate fi analizată la fel de bine atît după modelul clasic (gen proxim şi diferenţă specifică) cît şi după modelul cel mai actual (Greimas : opoziţie semnificantă pe aceeaşi axă semantică). Stabilirea diferenţei între cele două cazuri e o operaţie delicată, întrucît diferenţa e mai mult cantitativă decît calitativă, fapt care ne arată cît de aproape e retorica de procedurile curente de achiziţie ale gîndirii. Chiar şi un metaplasm ar putea fi analizat în funcţie de asemănarea sa cu

unele probe de comutare fonetică practicate în disciplinele lingvistice... Fraza lui Guiraud rămîne totuşi retorică, cel puţin prin faptul că ea utilizează verbul „a fi" pentru a uni doi termeni care nu sînt identici. Exemplul din Pascal citat mai sus reprezintă în această privinţă un caz intermediar între demersul specific literar şi cel specific ştiinţific. Dar amîndouă sînt la fel de raţionale (fără îndoială pentru că limbajul este astfel construit) ; am putea deci considera retorica drept o *exasperare a raţionalului.*

În ocurenţele literare, literaritatea va fi semnalată doar de context (extra- sau intralingvistic) şi de precaritatea articulaţiilor logice cuprinse în aceste ocurenţe. Bineînţeles, va apărea în compensaţie o investitură estetică, menită să suplinească deficienţele funcţiei noetice.

2.5 Grade de prezentare

E limpede că această descriere nu pretinde să epuizeze problema metaforei, chiar şi în cadrul teoretic limitat pe care ni l-am impus în această lucrare. Am reuşit să punem în evidenţă faptul că metafora e rezultatul unei duble operaţii logice, dar o serie de alte probleme rămîn în suspensie. Să examinăm acum întinderea unităţilor considerate. Nu am vorbit despre ele în legătură cu sinecdocele, deoarece se pare că în acest caz sememul iniţial, cel pe care figura îl îngustează sau îl lărgeşte, e obligatoriu absent din mesaj. Am putea desigur să luăm în considerare un exemplu ca acesta :

Et le sel *de leurs* larmes *cristallise encore*

în care între termenii subliniaţi există un raport sinecdotic. Dar se vede clar că acest mesaj nu contravine cu nimic codului lingvistic. Avem de-a face cu o simplă determinare. Numai prin suprimarea unuia dintre termeni s-ar putea produce figura.

Strict vorbind, după părerea anticilor, adevărata metaforă e cea *in absentia.* O asemenea prezentare reclamă fie un procent de redundanţă ridicat în segmentul care include figura, fie o largă intersecţie semică între gradul zero şi ter-

menul figurat. Într-adevăr, numai contextul ne permite să înţelegem că, într-un exemplu ca acesta :

Privighetoare a zidului, scînteie zidită
Ciocul acesta, acest dulce declic, prizonier al varului

(R. Brook)

deşi sînt prezente patru metafore, e totuşi vorba de un comutator electric. Iată de ce poeţii au recurs treptat la metafora *in praesentia,* care face posibile apropieri mult mai insolite :

Stères des maisons qui branlent, et les flaques des vitres qui craquent...

(M. Deguy)

Sîntem aici, de fapt, în prezenţa unor comparaţii din care nu lipseşte decît termenul „ca". Dar sînt posibile şi grade intermediare în care gradul zero e prezent în imediată vecinătate. Această prezentare originală evită caracterul întrucîtva „ecuaţional" al metaforei *in praesentia.* Iată un exemplu de acest fel din Ph. Jaccottet :

Au matin toujours la fuite de la neige, des nuages, et à peine plus haut un soleil visible à travers ses draps.

Se văd aici raporturile :

$$\frac{\text{soare}}{\text{(care doarme)}} = \frac{\text{zăpadă} + \text{nori}}{\text{aşternut}} = \frac{\text{natură}}{\text{om}}$$

Prezentarea metaforelor *in praesentia* îmbracă întotdeauna o formă gramaticală prin care se introduc relaţii de comparaţie, de echivalenţă, de similitudine, de identitate sau relaţii derivate. La limită, marca de identitate cea mai categorică e substituirea ca atare ; vom avea astfel metafora *in absentia.* Vom analiza aceste forme gramaticale în secţiunea rezervată comparaţiei, pornind de la presupunerea că evoluţia diacronică a dus pe nesimţite de la comparaţia raţională la metafora *in praesentia,* care-şi etalează vizibil caracterul paradoxal.

Forma *in praesentia* ridică şi o altă problemă. Se ştie că tropii, în sensul dat de Fontanier, se referă la un singur cu-

vînt : în categoria noastră, a metasememelor, care cuprinde, în fond, ceea ce Fontanier înțelegea prin tropi, metafora *in praesentia* face excepție de la regulă. În realitate, această figură poate fi analizată și ca figură realizată printr-o adjoncție aplicată unui singur cuvînt, deci ca sinecdocă. Acest lucru va apărea cu claritate dacă vom raporta :

Spania — această mare balenă eșuată pe plajele Europei
(Burke)

la următorul grad zero astfel reconstituit :

Spania, această țară a cărei reprezentare cartografică prezintă o formă pîntecoasă și care este situată la marginile Europei.

Mai rămîne deci o singură sinecdocă particularizantă (balena pentru forma ei) și care e *in absentia*. Cu toată funcționarea metaforică de necontestat a exemplului citat, credem că reducția sinecdotică trebuie preferată, din rațiuni de metodă și de generalitate. În plus, ea are avantajul de a insista asupra relației strînse dintre metaforă și sinecdocă, relație pe care am comentat-o mai sus.

3. *COMPARAȚIA*

3.1 Diferite tipuri de comparații

3.1.1 *Comparații sinecdotice.* — Să examinăm o serie de comparații convenționale :

Blînd/miel	Urît/drac
Limpede/zi	Frumos/zeu
Plicticos/ploaie	Murdar/porc
Frumos/cadră	Prost/ciubotă
Mut/Pește	Puternic/bou
Alb/nea	Nevinovat/prunc

Bineînțeles, aceste comparații devenite stereotipe, folosite adesea fără a fi înțelese, se deosebesc mult de creațiile originale. Astfel de clișee reprezintă de cele mai multe ori expresii cu valoare intensivă, superlativă, hiperbolică, expresii

care funcţionează ca niște unităţi semantice. Putem însă, în metalimbaj, să le scindăm în două părţi, ca în prezentarea de mai sus, pentru a face să reiasă faptul că primul termen se află faţă de al doilea într-un raport de sinecdocă generalizantă sau, mai exact, că termenul al doilea îl particularizează pe primul prin adjoncţie de seme, deoarece el este cel scos în evidenţă. Pornind de la acest fapt, am fi tentaţi să socotim aceste formulări drept metasememe *in praesentia*, prin adjoncţie (sau hipersememe). Dar, în realitate, nu avem de-a face cu o figură semantică, fiindcă nu există nici o infracţiune faţă de codul lexical. Dealtfel, tocmai de aceea retorica tradiţională aşeza uneori comparaţia printre figurile de gîndire (şi nu printre tropi sau figuri de semnificaţie) şi, mai precis, o rînduia uneori printre figurile de imaginaţie, adică în seria : etopee, topografie, prosopopee etc. [12] Simplă prelungire a descrierii, comparaţia „apropie diverse obiecte pentru a-l evoca mai bine pe unul dintre ele" sau „apropie două fenomene distincte" (T. Todorov).

3.1.2. *Comparaţii metalogice.* — Totuşi, înainte de a continua, trebuie să eliminăm cu grijă o clasă de comparaţii care se află absolut în afara cîmpului retoricii : comparaţiile pe care le putem numi „adevărate". Nu de alta, dar pentru a aminti că figurile de retorică sînt întotdeauna „false". De pildă, „el e puternic ca tatăl lui" sau „ea e frumoasă ca sora ei" pot să nu fie altceva decît aserţiuni corecte. Vom observa cu toate acestea că dacă „el" este un slăbănog, iar „ea" o urîţenie, figura reapare ; afirmaţia a fost făcută cu *ironie* şi acest fapt înseamnă, în sistemul nostru, un *metalogism*, deci o figură care pune în mod obligatoriu în discuţie referentul mesajului. Or, cu siguranţă un mare număr de comparaţii retorice sînt astfel niște metalogisme, cel mai adesea hiperbolice. Trecerea de la o categorie metabolică la alta devine limpede într-un exemplu canonic, cum ar fi „bogat ca Cresus" (în principiu hiperbolic, deşi averea unui miliardar poate

[12] FONTANIER include comparaţia între „Figurile de stil", categorie distinctă, pentru el, de figurile de gîndire. Vezi şi excelentul articol al lui Jean COHEN, „La Comparaison poétique : essai de systématique", în *Langages*, nr. 12, 1968, pp. 43—51.

fi la fel de mare ca aceea a ultimului rege al Lydiei) comparat cu „E un Cresus", care ne readuce la antonomază, adică la sinecdoca particularizantă.

Limbajul suprarealist ne-a obișnuit și cu alte comparații, iar Breton a atras atenția asupra unui caz particular foarte interesant, acela al lui „Frumos ca..." întîlnit la Lautréamont.

3.1.3. *Comparații metaforice.* — Am avut grijă să nu reducem toate comparațiile la categoria metalogică. Vom vedea că un alt tip de comparații poate fi recuperat ca metasememic. Fie seria :

(1) obrajii ei sînt proaspeți ca trandafirii
(2) obrajii ei sînt ca trandafirii
(3) trandafirii din obrajii ei
(4) pe chipul ei, doi trandafiri

Numai (1) este, eventual, metalogic ; toți termenii sînt aici normali din punct de vedere semantic și perfect compatibili, conform codului lexical. Exemplul (2) ne-a și introdus în anomalie, în măsura în care atributul comun dispare. Clasa limită nefiind desemnată, cititorul va trebui să recurgă neapărat la procesul de reducere, așa cum l-am descris mai sus. „Ca" introduce o echivalență care nu va putea fi cu totul asumată, așa cum, „sonoritatea" nu e completă în

Voie lactée ô soeur lumineuse
des blancs ruisseaux de Chanaan

(Apollinaire)

Exemplele (3) și (4) sînt metafore *in praesentia* și respectiv *in absentia*.

Astfel stînd lucrurile, iese la iveală o diferență importantă între metafora completă și comparația metaforică, din punctul de vedere al elementului pe care noi îl denumim *marcă*. Metaforele *in praesentia* se reduc la sintagme în care două sememe sînt asimilate contrar tuturor așteptărilor, în vreme ce metafora propriu-zisă nu prezintă fenomenul de asimilare. În „puneți un tigru în motorul dumneavoastră" termenul metaforic este resimțit ca atare pentru că este in-

compatibil cu restul mesajului. Această incompatibilitate suscită atunci comparaţia între termenul probabil şi cel enunţat: „Benzină super-cutare = tigru".

3.2 Copulele

Comparaţia canonică este introdusă printr-un „ca". Metafora *in absentia* e pur şi simplu o substituire. Între aceste două extreme, autorii au folosit un amplu evantai de structuri gramaticale intermediare, destinate în general atenuării caracterului raţional al lui „ca", element ce insistă asupra caracterului parţial al similitudinii şi dăunează prin urmare afirmării unei totale comutabilităţi. Vom examina unele dintre aceste construcţii.

3.2.1 *„Ca" şi derivaţii lui.* — Aceşti termeni introduc analogia, care nu este altceva decît o echivalenţă slabă, grupînd indivizi care nu au decît puţine caractere comune. Printre copulele din această categorie se află *precum, asemenea* (*aidoma* sau *asemănător cu*), *ca şi, la fel cu*:

Un pin tremble et simule *un chiffre sur le ciel*

(J. Laude)

Comme *moi la pluie creuse son lit*
Elle creuse le même *coeur, la* même *pierre*

(R. Laporte)

Puţin pămînt ars

. . . . . .

Precum *un gest al unei mîini de fată...*

(R. M. Rilke)

Eternel et muet ainsi que *la matière*

(Baudelaire)

Et son teint au vôtre pareil

(Ronsard)

Au loin le bois semble
Un géant qui dort

(cîntec popular)

O variantă originală este întrebuințarea lui *mai mult decît*, comparativ prin definiție, și care introduce o noțiune de grad în cuprinsul caracterului comun :

Mieux *qu'un portail s'excluant de sa rouille*
Sans me céder je vous touchais

(R. Char)

3.2.2 *Cuplarea.* — Aceasta se marchează cel mai adesea prin termeni de rudenie, ca *soră, văr* etc. Interesul acestei copule stă în faptul că este ea însăși o metaforă a lui *ca* :

Voie lactée ô soeur *lumineuse*
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses

(Apollinaire)

Ea este în același timp o metaforă corectată printr-o sinecdocă (luminoasă < cale lactee) conform schemei pe care am descris-o la 2.4. Mai poate exista și forma :

La terre et moi faisons la paire

(J. Audiberti)

3.2.3. *„Este" ca marcă a echivalenței.* — Această întrebuințare a verbului „a fi" se deosebește de „este" cu valoare determinativă : „trandafirul este roșu", care implică un proces de natură sinecdotică și nu metaforică. Vom avea dimpotrivă :

La nature est *un temple où de vivants piliers...*

(Baudelaire)

Si l'âme est *un oiseau, le corps* est *l'oiseleur*

(G. Nouveau)

3.2.4 *Apoziția.* — Apoziția cunoaște două grade. Cel dintîi este însoțit de un demonstrativ, care atenuează echivalența și o apropie de simpla comparație :

L'ennui... cet aigle aux yeux crevés

(A. Bernier)

Touffes d'ailes de chair et de vouloirs mouvants c'est une femme...

(R. Vivier)

Cel de al doilea grad, tare, suprimă demonstrativul și juxtapune direct termenii, prin două puncte, prin virgulă sau prin liniuță :

Bouquet de roses, sa bouche

(E. Signoret)

Cerise cuve de candeurs

(P. Eluard)

Bergère ô tour Eiffel

(Apollinaire)

Où brille couleuvre immobile le Léthe

(R. Vivier)

Repartizînd mai multor termeni aceeași funcție gramaticală, apoziția pune acești termeni într-o poziție comparabilă și face din ansamblul lor o paradigmă. Definiția paradigmei este, din punct de vedere structural, identică cu aceea a metaforei : pînă într-atît încît ne e permis să considerăm metafora drept o paradigmă desfășurată într-o sintagmă.

3.2.5 *Substantiv și verb.* — Comparant și comparat pot fi de asemenea confruntați într-o sintagmă în care îndeplinesc funcții diferite : de ex. subiect și predicat. Regula izotopiei cere atunci ca aceștia să se potrivească, adică să împartă între ei seme iterative. Aceste seme formează o intersecție semică, ceea ce conferă sintagmei respective o structură proprie formulării unei metafore :

Le coeur me piaffe de génie

(J. Laforgue)

Un cuvînt se coace în tăcere

(R. M. Rilke)

La porte de l'hôtel sourit terriblement

(Apollinaire)

Reducerea acestor metafore, dată fiind structura verbului francez, permite în general alegerea între două soluții, fie pentru primul exemplu :

Inima-mi freamătă cum freamătă un cal

cu metafora inimă = cal

Inima-mi palpită cum freamătă un cal

cu metafora a palpita = a fremăta.

3.2.6 *Genitivul și atribuția.* — Genitivul este frecvent în poezie :

Le troupeau des *ponts bêle*
Ce matin

(Apollinaire)

Le voilier d'*un beau jour largue ses voiles blanches...*
(R. Vivier)

Aux moroses caillots de *l'âtre incarnadin*
(R. Vivier)

Genitivul (ex. : acoperișul casei), după cum indică și denumirea lui, face trecerea de la specie la gen, de la parte la întreg. E vorba de un demers sinecdotic, opus celui de atribuție, care, de fapt, este o determinare (ex. : omul cu urechea sfîșiată) :

Sur le pont la rosée à *tête de chatte se berçait*
(A. Breton)

Le révolver à cheveux blancs
(T. Tzara)

Les enfants s'engouffrent sous le portail,
en piétinant avec *bruit d'averse*
(A. Daudet)

După părerea noastră, reducerea cea mai economică a acestor două prezentări face din ele metafore *in absentia*, în care genitivul și atribuția n-au alt rost decît să atragă mai bine, prin redundanță, gradul zero. „Flăcări ale vetrei" ar fi gradul zero, și „cheaguri de sînge" o simplă metaforă a „flăcărilor". Invers, în gradul zero „rouă cu irizații", „capul de pisică" ar fi substitutul metaforic al „irizării".

Ca și sintagmele subiect + predicat, sintagmele determinant + determinat presupun o intersecție semică (claseme). Aceste claseme sau seme iterative, pot fi în anumite cazuri înlocuite prin atragerea unor sintagme stereotipe, ca în frumosul titlu al culegerii lui A. Cantillon : *Le coeur à musique* (*Inima cu muzică*). Gîndul ne duce imediat la *la boîte à musique* (*cutie cu muzică*), stabilind instantaneu paralela metaforică între *inimă* și *cutie*, iar apoi între muzică și expresia sentimentelor de dragoste, care ambele reprezintă subiectul cărții. Într-un asemenea caz, devine imposibil de stabilit dacă gradul zero este „cutia cu muzică" sau „inima îndrăgostită" : cele două metafore se intersectează.

4. *METONIMIA* (tablou general C.3.2)

4.1 Contiguitate

Se știe că *metonimia*, figură radical opusă metaforei în celebra teorie a lui Jakobson, se află în sistemul metabolelor propus de noi în aceeași „căsuță" cu metafora. Ceea ce am afirmat în legătură cu sinecdoca, figură care include o mare parte din metonimiile invocate de Jakobson, ne permite să întrevedem de pe acum în ce constă această parțială asimilare a celor două metabole. Se știe de asemenea că vechea retorică a fost incapabilă să formuleze o definiție satisfăcătoare a metonimiei, cea mai mare parte a tratatelor mulțumindu-se să-i enumere speciile. În general, se spunea că „metonimia constă în a folosi cauza pentru efect, conținătorul pentru conținut etc." Domairon se încumeta să aprecieze că între termenul propriu și termenul figurat există „un raport de relație" (!) Pentru semanticienii moderni, cum ar fi de exemplu

Ullmann, a cărui teorie am amintit-o mai sus, metonimia este „un transfer de nume prin *contiguitate* de sensuri", această contiguitate fiind „spațială, temporală sau cauzală". În această privință, între sinecdocă și metonimie nu e mare diferență: în ambele cazuri „un lucru primește denumirea unui alt lucru cu care se află în contact" [13]. Nu contestăm faptul că în noțiunea de contiguitate reală poate exista sîmburele unei teorii satisfăcătoare a metonimiei, dar, cum se va vedea, prin această referință la „lucru" problema este pusă greșit.

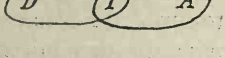
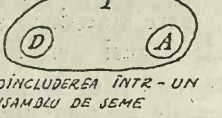
Du Marsais, unul din puținii retoricieni clasici care își pune în treacăt problema diferenței între metonimie și sinecdocă, remarcă faptul că în ce privește prima figură „relația existentă între obiecte este de așa natură încît obiectul de la care a fost împrumutată denumirea subzistă independent de cel pe care îl sugerează, neformînd cu acesta din urmă un ansamblu (...) în timp ce legătura care există între aceste obiecte, în cazul sinecdocei, presupune că obiectele formează un ansamblu cum ar fi totul și partea" [14]. În ciuda caracterului destul de vag al formulării, se poate sesiza, totuși, credem, caracterul specific al metonimiei.

În realitate, Du Marsais vrea să spună că metonimia este o figură de nivel constant în care substitutul întreține cu substituitul un raport de produs logic. Cu alte cuvinte, în timp ce metafora este bazată pe intersecția semică a două clase, metonimia nu se bazează pe nimic. Pentru a ne referi la analiza logică a metaforei, așa cum am făcut-o mai sus, vom spune că în demersul metonimic trecerea de la termenul (D) la termenul (A) se efectuează printr-un termen intermediar (I) care îi înglobează deopotrivă și pe A și pe D conform modului Σ sau Π, adică printr-o clasă non-distributivă. Avem deci cele două cazuri excluse de demersul metaforic, fie Sg Π și Sp Σ.

---

[13] v. P. GUIRAUD, *La sémantique*, col. „Que sais-je ?", nr. 655, Paris, P.U.F., 1955.

[14] DU MARSAIS, *Des Tropes*, ed. 1830, p. 87.

METAFORĂ	METONIMIE	MOD
		
CO-POSESIA SEMELOR....	COÎNCLUDEREA ÎNTR-UN ANSAMBLU DE SEME	Σ CONCEPTUAL (PLAN SEMANTIC)
SAU A PĂRȚILOR....	COAPARTENENȚA LA O TOTALITATE MATERIALĂ	Π MATERIAL (PLAN REFERENȚIAL)

TABLOUL X

Să analizăm, cu titlu de exemplu fraza „Deschideți-l pe Cezar", pronunțată de un profesor care propune în felul acesta elevilor să continue studierea lui *De Bello Gallico*. Termenul intermediar va fi totalitatea spațio-temporală cuprinzînd viața celebrului consul, iubirile sale, operele sale literare, războaiele, epoca, orașul său. În această totalitate de tip Π, Iulius și cartea sa se află într-o relație de contiguitate.

4.2 Conotația

Tabloul de mai sus pune în evidență complementaritatea metaforei și metonimiei: în cazul metaforei, termenul intermediar este înglobat, în timp ce în cazul metonimiei el este cel care înglobează. E momentul să ne referim la noțiunile de denotație și conotație, valabile numai pe plan semantic, dar care își au corespondentul de plan referențial.

Metafora face să intervină seme denotative, seme nucleare, incluse în definiția termenilor. Metonimia, dimpotrivă, face să intervină seme conotative, adică contigue în cadrul unui ansamblu mai vast, seme care colaborează la definirea acestui ansamblu.

După Yoshihiko Ikegami[15], a cărui teorie se întîlnește cu a noastră și o întărește, există două surse de conotație: asociațiile cuvîntului cu alte cuvinte (de fapt e vorba, în ceea

[15] Yoshihiko IKEGAMI, „Structural semantics", *Linguistics*, 1967, nr. 33, pp. 49—67.

ce-l priveşte, în aceeaşi măsură de semnificanţi ca şi de semnificaţi) şi asociaţiile referentului cuvîntului respectiv cu alte entităţi ale lumii reale (extralingvistice în consecinţă). Conotaţiile lingvistice ale unui cuvînt se orientează spre toate formele.

a) a căror structură fonologică este parţial identică cu a lui ;
b) care pot să-i fie substituite într-un context dat ;
c) cu care el poate fi combinat ;
d) din care el este o parte constitutivă ;
e) a căror structură semantică este parţial identică cu a lui ;
f) a căror structură grafemică este parţial identică cu a lui.

Aceste reţele sînt potenţiale şi diferă în funcţie de vorbitori.

Cum un context oarecare are ca prim efect suprimarea parţială a unor forme şi sensuri ale cuvîntului, se poate spune că reţeaua *primară* de asociaţii se va face spre formele şi sensurile eliminate de contextul imediat. Reţeaua *secundară* va fi obţinută prin aplicarea regulilor *a . . . f*, reţeaua *terţiară* prin aplicarea încă o dată a aceloraşi reguli asupra rezultatului primei operaţii etc.

Conform modelului nostru de interpretare, procedurile descrise de Ikegami nu sînt toate conotative. Într-adevăr, regulile *d*, *e* şi *f* constituie baza demersurilor de suprimări-adjoncţii, regula *e* fiind în mod sigur generatoare de metafore. Regulile *c* şi *d*, dimpotrivă, corespund foarte bine cu ceea ce noi numim conotaţie şi vom vedea că ele se aplică cu exactitate la analiza pe care o facem metonimiei.

„Speciile" metonimiei pe care le găsim în mod obişnuit în manuale (conţinător/conţinut, producător/produs, materie/produs finit, cauză/efect etc.) nu sînt altceva decît mari categorii ale conotaţiei între termeni. Somat să reducă o incompatibilitate semantică non-sinecdotică şi non-metaforică,

receptorul mesajului se va sprijini pe unul din aceste tipuri de relaţii.

Afirmaţia de mai sus echivalează cu ipoteza (care trebuie verificată printr-o experimentare serioasă) că, pentru a reduce metasememele, cititorul recurge mai întîi la proceduri analitice. El va cerceta în primul rînd dacă figura este o sinecdocă, o metaforă, o antifrază. Numai cînd luarea în considerare a datului semic, nuclear şi codificat — deci cert — a eşuat, va recurge la extrapolări conotative care-i vor permite să identifice metonimia.

Categoriile conotative devin foarte repede convenţionale ; se ajunge astfel la producerea unor serii de metonimii mai mult sau mai puţin clişee, cum e cazul seriei „semnelor" : rasa călugărească, coroana, sceptrul, cîrja episcopală, sabia, roba, vălul... Poate că tocmai această propensiune spre clişeu face ca metonimia să fie abandonată de literatura modernă, unde apariţia ei e mult mai rară : o abatere clişeu nu mai este o abatere. Iată totuşi cîteva pure metonimii luate din limbajul sportiv :

Les Ford ont levé le pied *

(Cronica celor 24 de ore de la Mans)

Les Ford : instrument-agent. Lever le pied : cauză-efect

Iată un alt exemplu luat din Victor Hugo şi asupra căruia vom mai reveni pentru a-i analiza antitezele :

...tu rendras à ma tombe
Ce que j'ai fait pour ton berceau.

Aşa cum metafora poate tinde, la limită, către o intersecţie nulă, metonimia poate ajunge şi ea la un ansamblu înglobant infinit. Astfel, cele două figuri se întîlnesc, fără justificare intrinsecă sau extrinsecă. Această posibilitate (acest pericol, am spune) este exploatată din plin de publicitate, care *creează* prin slogan ansamblul totalizator de care are nevoie, printr-un demers care se înrudeşte cu „petiţia de

* *Fordurile au capotat ; lever le pied* (fam.) = a spăla putina (n.t).

principiu". Să luăm un afiş reprezentînd, în mod metonimic, printr-o maşină puternică de curse, omul de acţiune, cu legenda :

SPRINT, ţigara omului de acţiune.

Dacă legătura SPRINT — maşină rapidă — om de acţiune este evidentă, ea este complet arbitrară între SPRINT şi ţigară... Departe de a utiliza o legătură preexistentă, formula publicitară o creează din elemente eterogene.

5. *OXIMORON* (tablou general C.3.3)

Tabloul metabolelor pe care l-am elaborat are avantajul de a face să apară în aceeaşi căsuţă oximoronul şi antifraza, în timp ce analiza tradiţională (Morier) consideră oximoronul un fel de antiteză. L. Cellier [16] a analizat foarte bine diferenţa dintre aceste două figuri din punctul de vedere al etosului lor : contradicţia tragic proclamată de antiteză este asumată de oximoron la modul paradisiac. Pe plan formal, analiza noastră va fi, inevitabil, diferită şi va fi orientată spre precizarea distincţiei între oximoron, paradox şi antifrază.

Oximoronul este generat de contradicţia creată prin alăturarea a două cuvinte, de obicei un substantiv şi un adjectiv : „obscură claritate", „zăpadă arzătoare" etc. Contradicţia este absolută pentru că se produce în cadrul vocabularului abstract, domeniu al negaţiei : „minune respingătoare", „soare negru". Avem deci de-a face cu o figură în care semul nuclear al unuia dintre termeni reprezintă negarea unui clasem al celuilalt termen. De exemplu : „claritate" impune clasemul „luminos", negat în „obscur".

Dar adevărata problemă este de a şti dacă oximoronul e într-adevăr o figură, adică dacă are un grad zero. Cum a

[16] L. CELLIER, „D'une rhétorique profonde : Baudelaire et l'oxymoron", în *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 8, 1965, pp. 3—14.

subliniat foarte bine Cellier, oximoronul este o *coincidentia oppositorum* în care antiteza este negată, iar contradicția deplin asumată. Ea nu se va putea deci reduce la un oarecare grad zero. În fapt, cercetarea ocurențelor arată că foarte puține oximoroane sînt într-adevăr ireductibile :

O fangeuse grandeur ! Sublime ignominie !

(Baudelaire)

Ceea ce într-o anumită scară de valori este mare și sublim, nu e decît mocirlă și ticăloșie într-o *alta*. Cît despre :

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

(Corneille)

obscurul și clarul nu sînt emanații ale unui obiect unic, ci ale unor zone *apropiate* de cer..., dacă nu cumva „obscur" nu este o hiperbolă pentru „palid".

Oximoronul are și el, deci, în general, un grad zero așa cum și paradoxul are unul. Totuși, acest grad zero nu reprezintă o regulă absolută și ținem s-o subliniem. Căci o astfel de regulă ar însemna interdicția de a construi fraze semantic contradictorii, interdicție pe care nici un lingvist care se respectă nu s-ar hazarda să o formuleze în stadiul actual al cercetărilor.

Totodată, reducînd oximoronul, trebuie să-l considerăm ca o figură *in absentia*, pentru a respecta principiul general pe care l-am stabilit. Gradul zero în „obscură claritate" va fi „luminoasă claritate" ; trecerea de la luminoasă la obscură se face prin suprimare-adjoncție negativă. Bineînțeles și „luminoasă claritate" constituie o figură : epitetul, așa cum l-a studiat Cohen.

Înrudirea oximoronului cu antifraza — ca și cu paradoxul — e frapantă. Apropierea între oximoron și antiteză, propusă de unii autori, este evident fantezistă, deoarece antiteza e un metalogism prin repetiție (A nu este non A)... Oximoronul violează codul și aparține *de facto* domeniului metasememelor. Este și situația din acest exemplu pe care

Morier îl consideră o antifrază și care în realitate este un oximoron :

> *Eh bien Madame, puisqu'il faut dire* les gros mots, *que ferez-vous avec* votre esprit et vos grâces, *si votre Altesse n'a pas une demi-douzaine de gens de mérite pour sentir le vôtre ?*
>
> (Voltaire)

Spiritul și *grațiile* sînt contrariul absolut al sintagmei *a vorbi fără mănuși* și nu e nevoie, pentru a ne convinge de acest lucru, să recurgem la referent sau la context, ci doar la dicționar. Dimpotrivă, și în aceasta constă interesul exemplului, dacă fraza s-ar adresa unei Altețe neghioabe, *spirit* și *grații* ar constitui o antifrază, în caz contrar însă nu vom avea de-a face cu o figură.

6. *ATELAJ-ANTIMETABOLĂ-ANTANACLAZĂ*

Vom grupa aici trei figuri mai puțin importante, dar care pun probleme speciale. Aceste dificultăți fuseseră clar sesizate încă de Fontanier care le-a grupat în categoria silepselor sau a tropilor micști. Dar acest caracter mixt invocat de Fontanier, cum observă cu justețe Genette în prefața sa, nu este definit cu precizie. Pentru Fontanier, silepsa constă în a folosi un cuvînt în același timp în sens propriu (figură primară) și în sens figurat (figură secundă). Figura secundă se reduce la o metaforă, sinecdocă sau metonimie — și din acest punct de vedere teoria lui Fontanier este perfect valabilă.

Adevărata dificultate rezidă în faptul că a doua întrebuințare nu trebuie să fie *obligatoriu* figurată și în faptul că există silepse non-mixte, așa cum există metafore necorectate. Acesta este adesea cazul antanaclazei, expediată de Fontanier în domeniul „jocurilor puerile de cuvinte", adică al calamburului.

Se știe cît este de dificil să decidem dacă două omofone sînt sau nu cuvinte diferite. Argumentele invocate sînt de cele mai multe ori diacronice și nu au, din această cauză, nici o incidență cu folosirea retorică a limbii, folosire esen-

ţialmente sincronică (abaterea este percepută *aici* şi *acum*). Retorica se găseşte pusă deci, *de facto* în faţa unei polisemii, uneori foarte largi, a vocabularului. Pentru a scoate un efect din această polisemie, nu e deloc necesară distingerea sensurilor primare sau proprii de cele secundare sau figurate (recunoscute însă de cod), sau a sensurilor terţiare absolut noi. Este suficient numai să luăm în considerare regula *izotopiei* studiată de Greimas, care dirijează folosirea normală a limbajului, adică gradul zero. Efectele atelajului, antimetabolei şi antanaclazei sînt generate de o polisemie controlată.

Cel mai puţin marcat element al grupului este *antimetabola:*

Rome est dans notre camp et notre camp dans Rome
(Corneille)

Cele două sensuri ale cuvîntului „tabără" (sau ale cuvîntului „Roma") care apar în sintagme diferite (şi organizate simetric) nu sînt incompatibile. Incompatibilitatea, adică paradoxul, dimpotrivă, se află la baza *antanaclazei:*

Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas
(Pascal)

Aceste două figuri — paradoxul şi antanaclaza — sînt într-adevăr foarte apropiate, mecanismul lor constînd în a enunţa de două ori vocabula polisemică, dar numai alăturarea celor două ocurenţe face posibilă apariţia metasememului. Dimpotrivă, cînd avem de-a face cu o figură ca *atelajul*, cele două sensuri sînt asumate simultan de unul şi acelaşi cuvînt:

Parlent encor de vous en remuant la cendre
De leur foyer et de leur coeur!
(Hugo)

sau

...ma culotte sent le comphre et le dodu
(G. Schéhadé)

„Cenușa" are în acest exemplu două semnificații simultane, care în general sînt numite sens propriu și sens figurat. Dar dacă

cenușa... inimii lor

este în sine o figură (o metaforă, în ocurență), specificitatea figurii, a atelajului ține de faptul că ea ne constrînge să considerăm în *același timp* celălalt sens, propriu din

cenușa vetrei lor.

Astfel, se poate aprecia că „vatra lor" apare aici numai pentru a întări sensul prim sau literal, care de fapt nu face parte din figură, și că orice metaforă ne invită în același fel să avem în vedere simultan un sens prim și unul secund. Silepsele nu vor fi astfel decît niște variante ale metaforelor, sinecdocelor și metonimiilor, cum le-a prezentat Fontanier.

Dar acest raționament nu se aplică antanaclazei și nici antimetabolei, în cazul cărora cele două sensuri formează un grad zero la fel de acceptabil. Dicționarul numerotează sensurile care se exclud : aceste figuri încalcă codul creînd prin gruparea semelor celor două sensuri distincte sau chiar opuse, un fel de arhilexem absent din dicționar. În acest ultim caz (cf. exemplul din Pascal) figura se înrudește cu oximoronul.

Sîntem în prezența metasememelor prin adjoncție și nu prin adjoncție-suprimare ca în cazul metaforei, deși e vorba și aici de un cuvînt luat în două sensuri diferite. În metaforă, unul din aceste sensuri a dispărut *din mesaj* și-l evocăm numai, reflectînd asupra lui. Cu totul altfel stau lucrurile cînd avem de-a face cu o figură ca atelajul, calamburul, antimetabola, antanaclaza, unde mesajul își asumă din plin cele două sensuri avînd grijă doar să le izoleze în două sintagme diferite. Există deci o adiționare a tuturor semelor care compun cele două sensuri distincte reunite sub „arhilexemul" *creat* de acest context particular pe care îl organizează figura. Atelajul, antimetabola și antanaclaza ar putea fi deopotrivă subsumate termenului de *arhilexie*.

V

METALOGISMELE

0. *GENERALITĂȚI*

Oricare ar fi definiția care i se dă, și chiar dacă i se contestă „realitatea", „realul" îi apare omului de știință ca acel „paradis al iubirilor mature" care trebuie mereu regăsit sau descoperit pentru a-i fixa imaginea exactă într-un limbaj a cărui supremă calitate este obiectivitatea. Omul de litere ca și omul de pe stradă se acomodează greu cu respectul datorat acestei sacrosancte obiectivități. Fie că îi pare o amăgire, fie că îi simte constrîngerile, el nu visează decît să i se sustragă. O neagă sau o încalcă. Se fixează cînd asupra cuvintelor, cînd asupra lucrurilor.

Metasememele sînt cele care îi vin în ajutor cînd e vorba să treacă de la o semnificație la alta. Ele „pervertesc" sensul cuvintelor pentru a ne face să credem că un om nu e un om, ci un leu, un crab sau un vierme. Un motan nu este un motan, ci un împărat, un sfinx sau o femeie. Iar poetul, indiferent dacă e omul de pe stradă sau om de litere, ne face să credem ceea ce crede el însuși, ne face să vedem ceea ce vrea el să vadă și folosește „figurile" retorice numai pentru a „desfigura" semnele.

Dar, în loc de a „perverti" astfel sensul cuvintelor, în loc de a lucra asupra limbajului, retoricianul, amator sau profesionist, poate apela direct la obiectivitatea realității așa cum „este" ea, pentru a se separa net de ea și pentru a obține efecte din chiar această distanțare.

0.1 Metasememe și metalogisme

Fără îndoială, nimic nu este mai puțin „figurat" decît o expresie de tipul: „Un chat (motan) est un chat (motan)".

Poate fi văzută aici un fel de deviză a omului de bun-simț. Or, întrucît bunul simț și norma se presupun reciproc, e ușor de observat în ce fel poetul, involuntar sau cel de meserie, le poate încălca grație metabolelor, pe amîndouă. Să urmărim, de exemplu, „un prea frumos și blînd motan" în mintea lui Baudelaire. Vom vedea imediat că motanul D-lui Bunsimț nu-și va mai recunoaște semenii.

Dans ma cervelle se promène,
Ainsi qu'en son appartement,
Un beau chat, fort, doux et charmant.

(...)

C'est l'esprit familier du lieu ;
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire ;
Peut-être est-il fée, est-il dieu ? [1]

E adevărat că divinizarea pisicii nu este metaforică în anumite contexte socio-culturale. Dacă pentru noi vaca este doar bună de muls, pentru hinduși ea este o ființă divină. Același lucru s-ar putea spune despre orice animal care figurează într-un bestiar sacru. În orice caz, în Occidentul secolului al XIX-lea, considerat îndeobște avid de literalitate, expresia lui Baudelaire, în ciuda formei sale interogative, ar fi fost categoric calificată drept metaforică. Dealtfel, metafora devine evidentă dacă se spune „Motanul este un zeu" (A).

Să trecem acum la o expresie asemănătoare cu cea precedentă, în care însă intervine un demonstrativ, sau, cum spun cu justețe logicienii, un „circumstanțial egocentric" [2]. În „Acest motan este un tigru" (B), metafora se unește cu hiperbola. Metasemem și metalogism se asociază în una și aceeași expresie. Fără îndoială, avem de-a face cu o metaforă pentru că asistăm la un „transfer analogic de deno-

[1] Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, „Le Chat", Paris, N R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 48.

[2] Bertrand RUSSELL, *Signification et vérité*, trad. Philippe Devaux, Paris, Flammarion, 1959, pp. 125—134.

minații"[3], care impune modificînd sensul cuvintelor. Dar este tot atît de limpede că întrebuințarea demonstrativului trimite la o situație concretă, adică la o situație aflată dincolo de limbaj. Din acest moment, dacă analiza referentului arată că ființa în discuție este într-adevăr un motan, metalogismul este evident pentru toți, cu excepția celui care ține să sublinieze calitățile excepționale ale motanului. Și mai evident apare metalogismul în paradoxul: „Acesta nu este un motan" (C), dar, pentru a aprecia acest paradox, e necesară, pe de-o parte, examinarea referentului, pe de altă parte, revelarea că ființă în discuție este cu adevărat un motan în sensul obișnuit al cuvîntului.

Aceste trei exemple ne vor permite să înțelegem mai bine ce anume distinge metasememul de metalogism, chiar dacă, așa cum (B) o arată, ele pot practic să se afle în aceeași expresie.

(A). „Frumosul motan" al lui Baudelaire nu era „zînă" sau „zeu" decît pentru poet. Și nu s-a instituit de atunci uzanța de a considera că motanul *este* zeu sau zînă. Dar dacă experiența la care Baudelaire se referă ar fi fost comună, dacă ea ar fi depășit o circumstanță singulară, conceptul de „motan" ar fi fost afectat și metafora s-ar fi impus, cum ar fi putut s-o facă în alte contexte culturale, pînă la a deveni o *judecată de existență*. În (A) metafora are rolul pe care i-l fixează lingviștii. Ea este într-adevăr acel „factor atît de puternic al îmbogățirii conceptuale"[4] de care vorbește Benveniste, căci redistribuie semnificanți și semnificați, adică, dacă uzajul o ratifică, ea impune totodată și o modificare semantică.

(B) (C). Altfel se pune problema în ceea ce privește metalogismul, fie el „pur", fie asociat unui metasemem. El poate modifica viziunea noastră asupra lucrurilor, dar nu afectează lexicul. Dimpotrivă, el nu pune în discuție ipostaza limbii în care se definește. În momentul în care este perceput, apare și necesitatea de a lua cuvintele în sensul pe care unii îl numesc „propriu". În ciuda paradoxului (C), un mo-

[3] Emile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 28.
[4] Emile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 28.

tan rămîne un motan, după cum o pipă rămîne o pipă, orice ar spune despre asta Magritte. A atribui unei mări înspăimîntătoare calificativul de binevoitoare, nu modifică concepţia noastră despre bunăvoinţă. Şi dacă pentru Théophile Gautier, „cerul este negru, pămîntul este alb“ [5], antiteza, constituită din două hiperbole, nu schimbă cu nimic concepţia noastră asupra culorilor.

În concluzie, metalogismul pretinde cunoaşterea referentului pentru a putea contrazice posibila descriere fidelă a acestuia. Pe calea metasememelor asociate, se poate ajunge întîmplător la modificarea sensurilor cuvintelor, dar, în principiu, această modificare este împotriva datelor imediate ale percepţiei sau ale conştiinţei. De aceea, se pare că spre deosebire de metasemem, metalogismul trebuie să conţină cel puţin un circumstanţial egocentric, ceea ce înseamnă a recunoaşte că nu există decît metalogisme ale particularului. Din (B) care, aşa cum spuneam, este o expresie mixtă, s-ar putea extrage o judecată universală asupra metaforei, dar nu s-ar putea face aceeaşi deducţie în privinţa hiperbolei, pentru că ea nu există decît în relaţie cu o stare de fapt pe care o neagă.

0.2 Vechea retorică şi retorica generală

Dacă s-ar raporta terminologia noastră la terminologia vechii retorici, s-ar putea spune că metasememul este un trop în sensul pe care i-l dă Fontanier în al său *Manuel classique pour l'étude des tropes* (*Manual clasic pentru studiul tropilor*) [6]. Dar metalogismul nu este echivalentul a ceea ce Fontanier numeşte „figură“, dacă criteriul acesteia este substituirea unei expresii prin alta, căci orice metabolă ar fi în felul acesta o „figură“ [7]. Oricare ar fi forma sa, metalogismul are drept criteriu referinţa obligatorie la un dat extralingvistic. În *Figures* (*Figuri*) [8], Gérard Genette a propus,

[5] Citat de MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, articolul „Antiteza“.
[6] Pierre FONTANIER, *op. cit.*
[7] Ibid., „Introduction“, de Gérard Genette, p. 11.
[8] Gérard GENETTE, *op. cit.*

de curînd, definirea figurii ca: „distanța între semn și sens ca spațiu interior al limbajului" (p. 209). Chiar dacă am înțelege în ce constă acest „spațiu", acceptînd că ar fi metaforic, el nu poate circumscrie și metalogismul. Acesta pretinde, pentru a ne exprima ca Genette, un „spațiu exterior", aflat între semn și referent. Definiția lui Genette este prea strîmtă, pentru că ea nu concepe „desfigurarea" retorică decît în raport cu uzajul lingvistic. Or, actul vorbirii, redat contextului său, dovedește că este posibil, de exemplu, un paradox, fără a impune nici o abatere în raport cu codul. Nu este obligatoriu să existe „doi termeni supuși comparației, două cuvinte care se combină, un spațiu în care gîndirea să se poată mișca" (p. 214). Mai mult, nu este deloc necesar ca „cititorul să poată traduce implicit o expresie prin alta". Schimbarea de sens și substituția, care sînt criterii, respectiv ale tropului și ale „figurii", nu justifică metalogismul. Degeaba ne surprinde celebrul paradox al lui Magritte („Aceasta nu este o pipă"), el nu reclamă nici o traducere și, dacă compară doi termeni, unul dintre ei este o stare de fapt și nu o stare a limbii.

S-ar putea face observația că gîndirea nu există fără limbaj și că, prin urmare, expresia lui Magritte este paradoxală pentru că ea contrazice propoziția de fapt: „Aceasta este o pipă". Dar este limpede că, în ocurență, faptul e cel care contează iar propoziția nu reprezintă în nici un mod sensul literal al „figurii", dacă sîntem de acord cu vechea retorică în a înțelege prin sens literal ceea ce autorul a vrut să spună. Această propoziție este mai ales ceea ce el ar fi putut să spună dacă, în loc de a pune în discuție realitatea, s-ar fi ocupat de descrierea ei.

Dacă semnele lingvistice nu sînt suficiente pentru a indica metalogismul, noțiunile tradiționale de sens literal, de uzaj și de abatere nu sînt suficiente pentru a-l explica. Metalogismul deține, în consecință, un rol esențial într-o retorică ce se vrea generală și debarasată de obstacolele epistemologice care au frînat dezvoltarea retoricii tradiționale. Se știe cît ar fi de utilă o retorică în care n-am fi constrînși să recunoaștem în metabolă acel sens literal mereu insesizabil. Le era ușor croceenilor să ironizeze sensul „prim" sau „propriu",

pentru că uzajul care instituie acest sens, şi de care metabola este îndreptăţită să se îndepărteze, este el însuşi constituit din nenumărate abateri [9]. Dar studiul metasememelor ne poate da posibilitatea de a respinge obiecţiile celor care, fie ei croceeni sau suprarealişti, refuză să admită că o metabolă poate fi traductibilă. E bine cunoscut faptul că numai metasememele cele mai comune îşi dezvăluie sensul lor literal. Metasememul nu trimite decît în mod excepţional la *un* sens propriu. Totuşi, el indică adesea că este posibil să se descopere, prin sensul „figurat", diverse sensuri înrudite pe care limba standard le-ar accepta cu mai multă uşurinţă. Cînd citim:

„Acest calm acoperiş pe care păşesc porumbei", nu sîntem obligaţi să admitem, conform principiilor vechii retorici, că Valéry a vrut să spună „mare", ci că ar fi putut spune „mare", „ocean" sau orice altceva. Dacă, pe de altă parte, vom proceda ca suprarealiştii, considerînd metafora literal [10], ne înşelăm asupra intenţiei lui Valéry. „Acoperişul" pe care ni-l arată e un acoperiş care „pulsează". Nu se poate, decît ignorînd sensul poemului, să nu ne dăm seama că el ne vorbeşte despre mare, dar despre o mare care ar fi, cum zicea undeva poetul, „în picioare", în faţa celui care o contemplă.

Croce, Breton şi discipolii lor s-ar fi revoltat, fără îndoială, cu mai puţină violenţă împotriva imperativului retoric dacă retorica ar fi renunţat ea însăşi să fie imperativă. Atunci cînd se confunda cu arta de a vorbi şi de a scrie, stătea în atribuţiile ei să prescrie şi să proscrie. Dar e posibilă şi o retorică fără sfaturi pentru vorbitor sau scriitor, scopul acesteia fiind doar să identifice într-un discurs pe care psihanaliştii l-ar numi „manifest", sensurile „latente" pe care metabola le sugerează, repudiindu-le.

Încetînd să mai fie o disciplină normativă, retorica poate evalua nu *abaterea*, ci *abaterile* care disting metabola nu de

[9] Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1950, pp. 75 şi urm.

[10] Paul NOUGÉ, *Histoire de ne pas rire*, Bruxelles, Ed. de la revue „Les lèvres nues", 1936, p. 253.

expresia „proprie", ci de expresiile mai apropiate de întrebuinţarea obişnuită.

Acest amendament la teoria abaterii (care ar salva poate catahreza de soarta pe care i-o rezervă Fontanier şi Genette[11], subliniind că sensul literal nu este decît un sens posibil) nu este suficient pentru studiul metalogismului. Retorica n-ar mai trebui să pună scriitorului sau retoricianului Halelor, atît de drag lui Du Marsais, eterna întrebare : „Ce a vrut să spună ?". Dar ea nu trebuie nici să se mai limiteze la întrebarea : „Ce ar fi putut să spună dacă s-ar fi supus normelor limbajului în care se exprimă ?". Într-adevăr, încălcarea normei, care poate fi condiţia suficientă a metabolei, nu este şi condiţia ei necesară.

Dacă celui care excelează într-o meserie i se spune „un as", sensul acestei metafore este cu atît mai limpede cu cît ea a intrat mai mult în limbă. Chiar atunci cînd metafora era încă „proaspătă", ar fi trebuit să fii neghiob ca să confunzi un om excepţional cu o carte de joc, într-atît literalitatea transpărea în metaforă, noţiunea de supremaţie servind ca mediant între expresiile curente şi expresia metaforică. Dar cînd astăzi este desemnat astfel un cretin notoriu, nici o referire la uzaj nu va evidenţia antifraza. Metasememul poate indica în ce termeni ar mai putea fi el exprimat, chiar dacă traducerea lui ar recurge la o perifrază, în cazul în care limbajul consacrat, aşa cum se întîmplă mai totdeauna, nu posedă un echivalent. Dimpotrivă, oricît am investiga lexicul, niciodată nu vom găsi echivalentul, chiar aproximativ, al unui metalogism, pentru simplul motiv că este, în principiu, circumstanţial. Nu e vorba de un joc de cuvinte, căci dacă i-am atribui un sens propriu, acesta n-ar putea fi decît un termen intermediar între metalogism şi situaţia apropiată.

---

[11] Cf. FONTANIER, *op. cit.*, pp. 213 şi urm. şi GENETTE, *Figures*, pp 211 şi urm. Este adevărat că, aşa cum pretind aceşti scriitori, catahreza este un trop „forţat". Totuşi, structura ei este asemănătoare cu cea a metaforei. Gradul său zero nu este exprimabil decît cu ajutorul unei perifraze, dar cîte metafore nu sînt în aceeaşi situaţie ?

Aplicînd briciul lui Occam vechii retorici, Gérard Genette a denunţat, pe drept cuvînt „furia de a numi“ [12] care o obseda. Într-adevăr, un Lamy, un Du Marsais, un Fontanier, asemenea lui Linné, au consacrat cea mai mare parte a eforturilor lor unei nesfîrşite inventarieri a „speciilor“ retorice, fără a putea articula clasificările respective, existînd mereu posibilitatea de a descoperi sau inventa noi „specii“. Dovada e că la rîndul nostru noi propunem cîteva neologisme pentru analiza retorică. Dar scopul nostru este altul. Nu este vorba de a descoperi veriga care lipseşte, ci de a defini operaţiile fundamentale faţă de care figurile şi tropii nu sînt decît cazuri particulare. Urmărind exhaustivitatea taxinomică, cei vechi au pierdut din vedere că deseori e posibilă „traducerea“ unei metabole, sau, dacă vreţi, reducerea la alte metabole. Acest lucru se face cu deosebire simţit mai ales în domeniul metasememelor, pentru că o metaforă, de exemplu, poate fi interpretată ca produsul a două sinecdoce. Singura traducere admisă pînă acum era reducerea la sensul literal, conceput ca o „substanţă“ în raport cu care metabolele nu erau decît nişte „accidente“. Dealtfel, prejudecata substanţialistă se face vinovată şi de o altă eroare. Odată recunoscute şi denumite într-un mod convenabil, aceste „accidente“ apar ele însele ca „substanţiale“. Natura lor e fixată o dată pentru totdeauna şi nu mai este vorba decît de a le insera, corespunzător, într-un repertoriu. Se uită astfel că metabolele nu au existenţă în sine, că nu sînt fiinţe naturale şi, în încîntarea de a le clasa, se omite însăşi construirea lor. Limbajul devine acel „al patrulea regn“ contestat de Bréal, iar metabolele, investite cu o existenţă independentă, ascund, sub numărul lor impresionant, legile care le guvernează.

Inflaţia verbală a vechilor autori de retorici a complicat mult problema distingerii tropilor de figuri. Pentru a o clarifica ar ajunge să considerăm limbajul din perspectiva funcţiei sale referenţiale. Contează prea puţin faptul că un metasemem are uneori valoarea unui metalogism. Nu are impor-

[12] GENETTE, *op. cit.*, p. 214.

tanță nici faptul că oricărui metasemem i se poate aplica o procedură metalogică. Într-o expresie care ne izbește prin echivocul ei, esențialul este de a putea distinge metasememul de metalogism. Metabolele nu sînt nici „specii" nici „monade". Metalogismele sînt proceduri, operații, manevre care pot dubla operația metasemică și care pot de asemenea, deși aceasta se întîmplă rar, să facă abstracție de metasemem.

Ca să luăm un exemplu elocvent, știm cu toții cît este de greu să ne dăm seama ce „vrea să spună" o tăcere. Totuși, dacă unele tăceri sînt mai grăitoare decît cuvintele, dacă ele nu înseamnă numai simpla absență a cuvintelor, tăcerea poate deveni o adevărată metabolă. Marca ei, efectul ei sînt adesea ușor de recunoscut, mai greu este să spunem în ce constă ea. Cînd e mormîntală, complice sau obstinată, ea are un anume sens, uneori chiar foarte adînc. Cu toate acestea, rareori ea poate fi traductibilă în felul în care cei vechi înțelegeau acest lucru. Sensul „propriu" nu e decît posibil și de cele mai multe ori nu ajungi să sondezi nici măcar această posibilitate. Iar cînd o poți face, o faci recurgînd aproape tot timpul la referent. Desigur, ea poate vorbi de existența tăcerilor metasemice, pe care o explică cunoașterea uzajului și a contextului strict lingvistic. Cînd, de exemplu, într-un text *ad usum delphini* sînt omiși anumiți termeni considerați prea îndrăzneți, cititorul avertizat restabilește cu ușurință originalul, căci uzajul admite asemenea manevre și în acest caz abia dacă se poate vorbi de o metabolă. Dar în majoritatea cazurilor, tăcerea nu-și dezvăluie sensul decît prin apelul la referent. Pentru a înțelege tăcerea unui avocat, a unui acuzat sau a unui flecar oarecare, pentru ca metabola să poată fi percepută, trebuie ca referentul să indice ceea ce s-ar fi putut spune și nu s-a spus. Tăcerea nu modifică în nici un fel codul. Și cum ar putea să o facă? Nu modifică nici uzajul, căci acesta nu stabilește în mod strict cînd e „normal" să intervină tăcerea. Poate cînd nu este nimic de spus, dar în acest caz tăcerea nu mai este o metabolă. Ea nu devine o metabolă decît în cazul unei omisiuni și nu e înțeleasă ca metalogism decît dacă omisiunea nu împiedică să

se înţeleagă ceea ce s-ar fi putut spune. Sensul ei „propriu", dacă ne mai putem exprima astfel, depinde atunci esenţialmente de situaţia manifestă pe care o impune.

Aceeaşi constatare e valabilă şi pentru litotă, pe care noi o considerăm un metalogism. Cuvintele Chimenei au putut intrînd în uzaj, să treacă drept un metasemem. Pentru cel informat, „a nu urî" poate însemna „a iubi". Trebuie spus că expresia se impune ca litotă în vorbirea Chimenei pentru că noi îi cunoaştem dragostea pentru Rodrigue. Degeaba s-ar relua litota în chiar termenii lui Corneille, ea nu va putea fi respectată ca atare decît dacă sînt cunoscute sentimente la care expresia se referă. Metasememele, e drept, pot impune aceeaşi metodologie. În special, metafora *in absentia* nu apare ca metaforă decît dacă referentul ei este cunoscut. „E un tigru" nu e metaforă decît dacă se face aluzia la un om sau la un anumit fel de benzină. În faţa cuştii felinelor se poate spune: „este un tigru", fără a cădea în retorică. Oricum, dacă metasememul pretinde o depăşire a limbajului, aceasta nu este decît o operaţie care dezvăluie metabola. Dacă Pascal ar trăi acum şi şi-ar comunica „cugetările" unui prieten, el ar putea spune despre un om care trece, pe un ton în care tristeţea şi mîndria se împletesc: „Acest om pe care-l vezi, nu este poate decît o trestie, dar e o trestie gînditoare". El va întrebuinţa astfel metalogismul, cu unicul scop de a impune o modificare semantică. Metafora omul-trestie s-a emancipat de acum înainte de orice situaţie concretă, conceputul de fragilitate servind ca termen mediant fără să mai fie nevoie de o raportare la referent. În *Exercices de style* (*Exerciţii de stil*), Raymond Queneau relatează acelaşi fapt divers[13] într-o mie de feluri. Una din povestirile sale se intitulează *Litotes* (*Litote*) şi s-ar putea crede, în conformitate cu principiile vechii retorici, că aceste litote au un sens literal, din moment ce în *Notations* (*Notaţii*) însuşi autorul se obligă să-l fixeze. Putem observa însă că aceste *Notations* nu au altă finalitate decît aceea de a ne prezenta faptul divers. Ele nu sînt literale în sine. Queneau

[13] Raymond QUENEAU, *Exercices de style*, Gallimard, 1947.

nu oferă aici decît un punct de vedere printre altele posibile și care ar putea fi considerat, convențional, ca descrierea „simplă și comună" a faptelor prezentate. De fapt, chiar dacă expresia e „simplă și comună", nu e sigur că s-ar putea recunoaște în aceste „Notations" descrierea fidelă a faptelor în cauză, cum ar fi făcut-o Du Marsais. Ca să ne convingem de această fidelitate, ar fi trebuit să asistăm noi înșine la evenimentele despre care este vorba. Litota nu există decît pentru că Queneau o vrea. Fără referent, nu putem afirma dacă nu avem cumva de-a face, aici, cu o hiperbolă sau cu un paradox. Dimpotrivă, cînd „tipul" din *Notations*, tînărul „care nu avea un aer prea inteligent" din *Litotes*, este prezentat în *Métaphoriquement* (*Metaforic*) ca un „pui cu gît golaș", recunoaștem metafora, pentru că știm, fără să fie nevoie să mai verificăm, că un om nu e un pui. Dealtfel, faptul că pentru vulg anumiți oameni sînt puii * care asigură domnia ordinei publice, confirmă că aici e vorba de o simplă chestiune de cuvinte, căci nu trebuie să vedem un polițist pentru a ști că nu e o galinacee.

Nimeni nu ne oprește să luăm metafora lui Queneau ad literam și să considerăm că eroul din *Exercices de style* este un pui. Pe de altă parte, dacă considerăm *Notations* ca pe o dare de seamă fidelă, putem spune că *Litotes* își merită numele. Oricum ar fi, aceste exemple arată că nu este totdeauna suficient și că uneori nici nu e necesar să măsurăm „distanța între semn și sens". Sensul literal, obsesie a vechii retorici, poate să nu fie decît o treaptă unde nu găsim neapărat sensul metabolei.

În practică, metasememele și metalogismele sînt atît de intim legate, încît există tendința de a le confunda, dar, nu mai puțin, există și interesul de a le distinge.

0.3 Logică și metalogism

Indiferent de poziția lor, logicienii sînt de acord în a admite existența unor enunțuri sintactic corecte și în același timp lipsite de sens.

Fie :

---

* În argou, *poulet* = *polițist* (n.t.).

(1) „Quadruplicitatea bea temporizare" (Russell)
(2) „Cezar este un număr prim" (Carnap)

Interesați numai de sens, ei reţin aceste tipuri de enunţuri doar pentru că sînt deficitare din acest punct de vedere. Sînt astfel pentru că, după aceşti autori, ele transgresează categoriile logice. «„Numărul prim" fiind o proprietate a numerelor, această calitate nu poate fi nici atribuită nici refuzată persoanelor[14]». În această privinţă, Ryle, în al său *Concept of Mind* (*Conceptul de sens*) vorbeşte despre *„category mistake"* [15]. Or, ceea ce logicianul condamnă, e tocmai ceea ce-l interesează pe retorician. Nu e întîmplător faptul că teoriile lui Ryle servesc ca bază studiului metaforei la mai mulţi autori anglo-saxoni. *„Category mistake"* (*Eroare de categorie*), care serveşte la denunţarea absurdităţii carteziansmului, este rebotezată de Turbayne *„category confusion"* (*confuzie de categorie*) şi opusă lui *„category fusion* (*presiune de categorie*)[16], în care autorul vede procedura elaborării metaforei. În toate situaţiile este vorba de a prezenta faptele *„ca* şi cînd ar aparţine unei categorii logice (...) pe cînd, în realitate, ele aparţin unei alte categorii" [17]. Procedura e aceeaşi, dar, condamnată de logică, ea este recunoscută de retorică, ce se străduieşte să distingă metabola de greşeală şi de non-sens.

Retorica are poate dreptul să valorifice expresiile care „nu-i spun nimic" lui Carnap, atribuindu-le un sens. Categoriile logicianului pot fi judecate ca metaforice. Iar dacă ele nu sînt metaforice, asta s-ar datora corespondenţei lor cu categoriile realului. Din momentul în care, urmîndu-l pe Breton, credem în „contopirea viitoare a acestor două stări, în aparenţă atît de contradictorii, cum sînt visul şi reali-

---

[14] Rudolf CARNAP, *La science et la métaphysique devant l'analyse logique du langage*, Paris, Hermann, 1934, p. 21.
[15] Gilbert RYLE, *The Concept of Mind*, Harmondsworth, Peregrine Books, 1963, p. 8.
[16] C. M. TURBAYNE, *The Myth of Metaphor*, New Haven and London, Yale University Press, 1962, pp. 22 şi urm.
[17] *Ibid.*, p. 27.

tatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*" [18], putem concepe că expresii aparent lipsite de sens capătă unul, conform punctului de vedere din care le privim. Fără a invoca „suprarealitatea", putem da un sens enunțului lui Carnap. Într-un anumit *Sprachspiel* sau „joc de limbaj" [19], este posibil să dăm fiecărui număr prim nu nume de persoană. Dacă nu examinăm anticipat „realitatea" la care se referă, nu putem afirma că enunțurile (1) și (2) sînt lipsite de sens. Putem cel mult conchide asupra ambiguității lor. Această ambiguitate este pentru logician semnul unui nonsens. Ea nu intră în sfera lui de preocupări. Dimpotrivă, retoricianul se va interesa în primul rînd de ea.

La prima vedere, toate enunțurile retorice par ambigue. E adevărat că omul este o trestie, pentru că e fragil, dar în același timp e fals, pentru că el nu e o plantă. Ar fi prea puțin spus dacă am afirma că enunțurile retorice sînt false. Ele sînt în același timp adevărate și false. Mai exact, ele sînt în același timp verificabile și neverificabile. Logicianul are dreptate să le considere ca „pseudo-propoziții", pentru că ele nu răspund nici unui criteriu al adevărului. Ele nu au „sens" logic, dar ele nu exprimă mai puțin sensuri diverse între care nu sîntem obligați să alegem, între care ne este chiar interzis să alegem. Dacă alegerea ar fi posibilă, ar fi posibilă și verificarea.

Există totuși enunțuri care interesează în aceeași măsură logica și retorica. Logicianul poate refuza să-l urmeze pe poet cînd acesta pretinde că există parfumuri „verzi ca prerriile" sau că pămîntul „nu este decît un imens jurnal desfăcut". „*Category mistake*" îi permite să facă abstracție de aceste enunțuri. Să remarcăm totuși că „posibilitatea logică" variază în funcție de autori. Cutare enunț condamnat de Carnap este recuperat de Russell, în numele aceleiași posibili-

[18] André BRETON, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, J. Pauvert, 1962, p. 27.

[19] Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, tradus de G.E.M. Anscombe, Oxford, Blackwell, 1953, p. 7.

tăți [20]. Black, comentator al lui Wittgenstein, nu se sfiește să considere că propoziția lui Chamfort după care săracii sînt „negrii Europei" are un sens [21]. Și asta pentru că, de fapt, e greu să se precizeze din ce moment „fuziunea" categoriilor devine „non-sensul" care scutește logica să se mai intereseze de enunțul respectiv. Cînd Cezar e prezentat ca un număr prim, „*category mistake*" poate părea evidentă. Dar dacă spunem că este un leu, un negru sau un as ?

Este imposibil de spus dacă propoziția lui Chamfort este adevărată sau falsă, fără a hotărî despre ce săraci este vorba și despre ce negri. Fără situația concretă, logicianul nu-i poate asigura o valoare de adevăr. Va putea face acest lucru numai într-o conjunctură precizată. Din acest moment problema este de a ști cînd se poate produce o asemenea conjunctură. Comentariul făcut la (2) lasă să se înțeleagă că ea este posibilă oricînd, cu condiția de a construi un „joc de limbaj" plecînd de la enunțul în cauză și modificînd fără scrupule sensul cuvintelor. Dacă nu, aceste enunțuri au cel mult un sens metaforic, adică un sens posibil pentru cel care admite transgresia categoriilor logice.

Distincția stabilită între falsitate și non-sens poate fi utilă în retorică, permițîndu-ne să distingem două tipuri de enunțuri care acoperă ceea ce am denumit pînă aici metasememe și metalogisme. Fără îndoială, metabolele nu se prezintă totdeauna sub formă predicativă, dar putem oricînd să le reducem la o asemenea formă. În acest caz, metasememul este tot o „pseudo-propoziție", căci el prezintă o contradicție pe care logica o respinge dar pe care retorica și-o asumă. Afirmație valabilă pentru metaforă și pentru alte metasememe. În forma predicativă, metasememul folosește copula pe care logicianul o socotește ilicită, căci „a fi" semnifică în acest caz „a fi și a nu fi". Pentru a sesiza metafora în expresia lui Chamfort, trebuie să se știe în primul rînd că un sărac nu este un negru și apoi să se facă abstracție de această informație pentru a admite că, dacă nu este, el poate totuși să fie. Astfel toate metasememele se pot reduce la formula lui Harrison :

«$(\exists x)(fx \sim fw)$»[22]

care este formula contradicției, cu diferența că metasememele nu sînt de fapt contradicții.

Metalogismul, dimpotrivă, interesează direct pe logician, căci el impune o falsificare evidentă. Operația metalingvistică la care recurge logica pentru a stabili adevărul sau falsitatea unei propoziții este aceeași de care uzează retorica pentru a stabili falsitatea la care e obligat metalogismul. Propoziția „Pleacă, nu te urăsc de fel", prin care Chimène îl expediază pe Rodrigue, nu este lipsită de sens. Analiza referentului arată pur și simplu că în felul acesta Chimène ezită să spună adevărul. În timp ce metasememul ignoră logica, metalogismul neagă adevărul-corespondență, drag anumitor logicieni. Aplicînd procedura metalogică metaforei lui Chamfort, putem astfel stabili, fie că el exagerează, fie că spune prea puțin.

Să remarcăm încă o dată că analiza metalogică nu se impune în cazul metasememului. Pentru cine știe de exemplu, că un „negru" poate desemna un scriitor auxiliar, adesea prost plătit, Atlanticul nu mai reprezintă un obstacol. Considerate în sine, semnele lingvistice propun o metaforă pe care uzajul limbii cel puțin a pregătit-o, dacă nu a ratificat-o net. În ocurență, se poate, cum ar zice Whitehead, „să faci abstracție de realitate" recunoscînd fie că subzistă o oarecare ambiguitate, fie că însăși metafora este absentă. Dimpotrivă, pentru a identifica eventualul metalogism, trebuie invocată realitatea, confruntate semnele și referentul lor. Pentru a constata metalogismul trebuie în plus să te asiguri că semnele nu dau o descriere fidelă a referentului.

0.4 Metalogisme și figuri de gîndire

Se pare că nu putem exclude metalogismele din tabloul metabolelor. Într-adevăr, putem fixa pentru fiecare dintre ele un protocol care stabilește adevărul faptelor, pe care metalogismul îl contestă. Acest protocol nu este sensul lite-

[22] Andrew HARRISON, Poetic Ambiguity, în *„Analysis"*, vol. 13 (1962—1963), p. 55.

ral, pentru că metalogismul nu acționează împotriva codului limbii, ci o construcție *a posteriori* care face ca metalogismul să apară ca o dezmințire a adevărului-corespondență. Acest protocol nu este ceea ce ai fi vrut să spui, ci ceea ce adevărul te obligă să spui.

Putem admite împreună cu Genette că, în ciuda traductibilității lui, metasememul nu este niciodată tradus fără pierderea, dacă nu a sensului, cel puțin a unor conotații care îl constituie. Metalogismul este traductibil dar, tradus sau nu, el își păstrează sensul. Ceea ce de fapt înseamnă că el este intraductibil, pentru că, fără problema codului, el „contrazice", dacă se poate spune astfel, o stare de fapt. Astfel, el seamănă cu acele figuri de gîndire canonice despre care Fontanier afirma că sînt „independente de cuvinte, de expresie și de stil, și care nu ar fi mai puțin aceleași din punct de vedere al fondului sau al substanței, într-un alt stil, cu o altă expresie sau exprimate în cuvinte cu totul diferite [23].

0.5 Extensiunea metalogismelor

Extensiunea metasememului decurge din definiția sa. Înlocuind un grup de seme (sau un semem) printr-un altul, operația se exercită asupra unui cuvînt. Am spulberat la momentul potrivit iluzia creată de figurile *in praesentia* care păreau a se raporta la mai multe cuvinte : întotdeauna există posibilitatea de a le reduce la o figură *in absentia* (cf. metafora și oximoronul).

Dimpotrivă, definiția metalogismului nu implică nici o limitare a extensiunii, în afară de cea referitoare la unități de semnificație egale sau superioare cuvîntului.

Dacă metalogismul nu afectează decît un singur cuvînt (cum este cazul, de exemplu, a numeroase hiperbole sau litote), conținutul său semantic poate părea alterat, dar asta înseamnă că metalogismul respectiv este dublat de un metasemem. În sine, metalogismul nu face decît să transgreseze relația „normală" între concept și lucrul semnificat. Norma invocată aici este cea a unui limbaj veridic și a unei oglindiri a adevărului.

---

[23] FONTANIER, *op. cit.*, p. 403.

Cu ocazia unei vizite princiare, primirea rezervată prinţului fiind, de exemplu, destul de rece, ea va fi judecată după diverşii observatori fie „călduroasă", fie „glacială". Un grup de studenţi care reclamă drepturile la autoconducere în Universitate sînt consideraţi de asemenea, după natura comentatorilor, ca „grupuleţ" sau ca „o nouă clasă", ca un „partid" sau o „putere" dacă nu chiar ca „revoluţie". Pentru unii ei „se agită", sau în cel mai bun caz „agită" opinia, pentru alţii ei „revendică", „se revoltă" sau „construiesc" lumea de mîine.

Nu se va acorda simetriei tabloului general decît o valoare didactică, pentru că numărul unităţilor de semnificaţie nu are valoare discriminatorie. Acest lucru este mai puţin valabil pentru unele metalogisme cum este alegoria, despre care se poate afirma că, în principiu, reclamă o colecţie de semne, întrucît rolul ei e de a dezvolta o metaforă. Totuşi, chiar şi în acest caz, este foarte greu să susţinem, altfel decît *a priori*, că o metaforă se limitează în mod necesar la un semn izolat şi că alegoria apare din momentul în care intervin cel puţin două semne.

0.6 Descompunere

Dacă orice operaţie retorică se bazează pe posibilitatea de a descompune discursul în unităţi, ne putem întreba care sînt aceste unităţi în cazul metalogismului, dacă este adevărat că el denaturează referentul sau contextul. E limpede că elementele descompuse nu pot fi decît lingvistice pentru că singura modalitate în ocurenţă de a acţiona asupra referentului este de acţiona asupra limbajului care îl exprimă. Operaţia se va exercita deci asupra semnelor, dar fără a produce o alterare a codului.

---

[20] Cf. RUSSELL, *op cit.*; pp. 197 şi urm. Cf. de asemenea faimoasa controversă în legătură cu fraza lui D. H. Hymes: „Colourless green ideas sleep furiously."

[21] Max BLACK, *Models and Metaphors*, New York, Cornell University Press, 1962, pp. 25 şi urm.

Criteriu	Metasemem	Metalogism
LINGVISTIC		
1. Domeniu de alterare	codul	relația cu contextul și/sau cu referentul
2 Extensiune	un cuvînt	unul sau mai multe cuvinte
LOGIC		
1. Valoare	nici adevărat nici fals	fals
2. Cantitate	universal sau particular	particular
ONTOLOGIC	noncircumstanțial	circumstanțial

TABLOUL XI.

Criteriile diferențiatoare ale metasememului și metalogismului

1. *SUPRIMARE*

1.1 Odată cu *litota*, caracterul aritmetic al operațiilor retorice apare cu claritate. Se spune mai puțin pentru a spune mai mult, adică datul extra-lingvistic este tratat ca o cantitate din care pot fi lesne suprimate unele părți. Adevărata litotă, cea care, după Fontanier, „*diminuează* mai mult sau mai puțin" un „lucru" (p. 133) — ca și hiperbola dealtfel, dar în sens invers — este o deplasare de-a lungul unei serii intensive (cf. cap. IV 0.6.3). E vorba în aceeași măsură de suprimare sau de adjoncție semică. Se va spune astfel, din pudoare sau menajament, „mi-ești drag" sau „țin la tine" cînd în realitate ai vrea să spui „te iubesc". Alte litote, foarte frecvente, procedează prin suprimare-adjoncție. Vom vorbi despre acestea mai departe.

1.2 Decît să insistăm asupra litotei, care nu a suferit deloc discreditarea cunoscută de celelalte metabole, să remarcăm mai degrabă că, dacă „diminuarea" despre care vorbește Fontanier este împinsă la extrem, ea ajunge la

tăcere, căci uneori cea mai bună modalitate de a spune mai puțin este de a nu spune nimic. Astfel, în unele circumstanțe, ar avea valoare de litotă tăcerea guvernului, a presei sau a conformiștilor. Tăcerea, care este echivalentul metalogic al elipsei, confirmă că numărul unităților de semnificație nu este un criteriu care ar putea distinge net metasememele de metalogisme.

Dacă litota operează o suprimare *parțială* a semelor, tăcerea operează o suprimare *totală* a semnelor. În același timp, ea deschide, în acest fel, calea presupunerii și permite, din partea celui care decodează, o adjoncție la întîmplare, dacă nu de semne, cel puțin de seme între care el nu este obligat să aleagă. Tăcerea este una din cele patru figuri fără invariantă despre care am vorbit în capitolul 1.2.4. Este deci analizabilă simultan ca figură aparținînd fiecăreia din cele patru categorii stabilite de noi.

Cînd coincide cu o întrerupere a discursului, tăcerea ia numele de *reticență*. Dacă această întrerupere este doar provizorie, se vorbește mai degrabă de *suspensiune*. În cele trei cazuri, codul nu este alterat ci propriu-zis eliminat. Desigur că o privire asupra contextului poate uneori indica ce secvență a fost obliterată și se întîmplă ca ea să poată fi reconstituită. Totuși, aceste trei metabole, care nu sînt de fapt decît una singură, își trag cel mai adesea semnificația din starea de fapt despre care ele nu vor să spună nimic. Unele reticențe au valoare de „etc.". Putem vedea în ele limita sinecdocei, sinecdocă în care însăși partea cea mai mică a semelor ei este judecată ca superfluă. Dar altele, în care presupunerea în ce privește secvența suprimată se impune, pot fi interpretate ca un refuz de a accepta alterarea enigmatică a codului. Ele descalifică codul în profitul tăcerii. Ele refuză metabola și, tocmai de aceea, sînt metabole care fac economie de un cod, oricare ar fi el, pentru a-i arăta insuficiențele, imposibilitatea de a recurge la el sau chiar pericolul de a o face.

2. *ADJONCȚIE*

2.1 Operația aritmetică este la fel de flagrantă în cazul *hiperbolei* ca și în acela al litotei. Se spune mai mult pen-

tru a spune mai puțin sau, ca să vorbim ca Fontanier, se „măresc" lucrurile, ceea ce înseamnă modificarea semnelor intensive. Dacă litota poate duce la tăcere, hiperbola nu pare să aibă o limită precisă. Putem să ni-l imaginăm pe Cyrano epuizînd toate limbile cunoscute pentru celebrarea sublimității nasului său. Totuși, există o manieră hiperbolică de a trata litota. De exemplu, un fariseu care își petrece viața în templul repetînd: „Nu sînt decît un biet pescar", cînd el știe că este un apostat bogat.

Și tăcerea poate fi hiperbolică. În fața anumitor spectacole sau sub imperiul unei puternice emoții, un vorbitor care, dintr-o dată tace, un autor al cărui discurs se încheie cu puncte de suspensie, spun prin aceasta despre emoția lor sau despre spectacolul respectiv mai mult decît simt și cred în sinea lor și lasă să se înțeleagă că ar fi mai impresionați și mai emoționați decît sînt de fapt în realitate. Astfel, tăcerea va fi hiperbolică de fiecare dată cînd rostul ei e să sugereze ceea ce s-ar putea spune în plus (o anume tăcere va figura de asemenea în D.2).

2.2 Adjoncția poate fi pur repetitivă. Ea sfîrșește atunci în *repetiție* sau *pleonasm*. Desigur că repetiția nu este obligatoriu o metabolă. Cînd profesorul repetă pentru leneșul care nu pricepe niciodată, el nu face neapărat retorică, dar dacă repetă încrezîndu-se orbește în preceptul *bis repetita placent* (*ce repeți de două ori, place*), premianții clasei vor putea remarca apariția pleonasmului.

Scopul nostru în retorica generală nefiind acela de a stabili o taxionomie exhaustivă a tuturor „speciilor" de metabole cunoscute astăzi, putem, cel puțin provizoriu, să ignorăm, lăsîndu-le în seama vechilor repertorii, figuri ca expletiția sau epifonemul, care totuși procedează prin adjoncție. Esențialul este de a sublinia că ar putea intra în categoria metalogismelor prin adjoncție metabole care, considerînd referentul din punct de vede cantitativ, ca un ansamblu de unități, adaugă acestui ansamblu, printr-o operație lingvistică, unități pe care nu le conține. În această privință, se

poate contesta calitatea de metalogism a pleonasmului, pentru că ceea ce adaugă el este complet inutil. Semnificanţii pe care îi reuneşte sînt nuli. Cînd un martor, căruia nu i se prea dă crezare, repetă: „L-am văzut, eu însu-mi, cu ochii mei l-am văzut!", el nu obţine prin această aglomerare un efect suplimentar. Pleonasmul pare a nu da informaţii decît despre destinatarul mesajului, fără a îmbogăţi referentul. Totuşi, redus la gradul zero, referentul ar putea fi descris astfel: „Un «eu» l-a văzut". Din acest moment „eul" care vorbeşte este, ca şi „văzut", o unitate referenţială care nu e necesar să fie repetată. Pentru a vedea în acest pleonasm un metalogism prin adjoncţie nu trebuie să vedem în „eu", cum face lingvistul, numai „persoana care enunţă, instanţa prezentă a discursului conţinîndu-l pe „eu" [24]. Trebuie să înţelegem prin „eu" un fragment de spaţiu-timp de care poate fi vorba şi care nu e necesar să fie menţionat de două ori. Dacă nu, pleonasmul pe care l-am evocat va intra în categoria metabolelor interlocutorilor care accentuează pe „eu". Dealtminteri, echivocul încetează dacă se folosesc pleonasmele sau repetiţiile fără pronume personal. „Pisoiul meu, pisoiul meu!", cineva poate repeta aceste două cuvinte la nesfîrşit. Oare nu există aici decît o alăturare de termeni redundanţi? Nu, pentru că înţelegem că nu e vorba de faptul că acest cineva a pierdut pur şi simplu un pisoi, ci pisoiul *său*, şi *ce* mai pisoi! pisoiul său *drag!*

Ca şi pleonasmul sau hiperbola, repetiţia poate „îngroşa" evenimentul, poate „mări" lucrurile. Ea poate astfel adăuga seme şi foneme, dar înainte de toate marchează distanţa faţă de referent, pe care îl tratează ca pe o sumă de unităţi ontologice căreia limbajul îi împrumută unităţi suplimentare.

Antiteza poate părea conform faptelor. Este o figură prin repetiţie în sensul în care, în loc de a enunţa A, ea adaugă: A nu este non A. Citim de exemplu:

Les contrées englouties et les îles nouvelles...

[24] Emile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 252.

sau

Dans le gouffre *sans fond pourtant veille la Chose*
Serpent, oeil ou cristal jaloux des firmaments...
(Y. Deletang-Tardif)

Condiția unei asemenea antiteze este posibilitatea unei negații lexicale, căreia îi convin în mod special termenii abstracți opuși doi cîte doi, ca dragoste/ură, frumos/urît, în timp ce termenii concreți sînt lipsiți adesea de termeni de opoziție. Cum sublinia KIBÉDI-VARGA, putem opune iubire lui ură dar niciodată felinar lui brînză [25]. Același autor amintește de asemenea, după Lausberg, că termenii opuși trebuie să prezinte un element comun, adică seme comune, prezentînd o izotopie acceptabilă, cu riscul chiar de a cădea uneori în comic ca în următorul exemplu :

Prețurile urcă și călătorii coboară.

Ori cum ar fi, comicul nu este decît un etos particular. El nu privește structura generală a antitezei. Se poate remarca însă că în exemplele poetice notorii, elementul comun este efectiv prezent. În exemplul din Gautier citat mai sus : „Cerul e negru, pămîntul e alb...", acest element este prezența contiguă și simultană a cerului și pămîntului în peisaj. Cu totul altul va fi efectul în „Tușul e negru, zăpada e albă". Exemplul se complică dealtfel datorită faptului că el opune, ca multe alte antiteze, două hiperbole. Dacă ne luăm după Morier, care citează acest exemplu, cerul „nu era poate decît cenușiu...". Dar un astfel de comentariu, dincolo de naivitatea lui, face greșeala de a înțelege „negru" în sens de „cenușiu", în timp ce efortul lui Gautier constă în a ne convinge, împotriva evidenței, că cerul era negru. Chiar dacă ne invită să ne imaginăm un cer „cenușiu la culme", prima dintre hiperbolele care compun antiteza nu are sens decît prin distanța pe care ea o subliniază între un cer care poate fi cenușiu, în timp ce pămîntul este alb, și un cer

[25] A. KIBÉDI-VARGA, *Les Constantes du poème, À la recherche d'une poétique dialectique*, La Haye, Van Goor Zonnen, 1963.

într-adevăr negru, pe care Gautier îl impune. Antiteza este deci rezultatul a două hiperbole dintre care nici una nu modifică sensul cuvintelor. Dar ambele hiperbole și antiteza construită de ele deschid o distanță între un referent care nu trebuie pierdut din vedere și limbajul care adaugă unei descrieri intenționat realiste, seme ocazionale.

Să luăm din nou exemplul din Hugo :

...et tu rendras à ma tombe
Ce que j'ai fait pour ton berceau.

Lăsînd la o parte metaplasmele tombe (mormînt) ton berceau (leagănul tău) și metasememele, adică cele două metonimii (mormînt, leagăn), vom găsi aici cinci antiteze :

tu	*viitor*	*a restitui*	*mormîntul meu*
eu	trecut	a face pentru	leagănul tău

Seriile antitetice sînt, totuși, unite prin aceeași axă semantică : legătura emițător-receptor pe de o parte, și mai ales, raportul de echivalență „ce/que", care leagă singurii doi termeni non-antitetici și nedefiniți ai dipticului. Acest „ce/qu" funcționează exact ca un „x" într-o ecuație algebrică. Luate izolat, „mormînt" și „leagăn" n-au valoare hiperbolică. Totuși, simpla juxtapunere are ca efect întărirea simultană a celor doi termeni opuși. Astfel, deși antiteza nu se bazează în mod necesar pe combinarea celor două hiperbole, ea nu are mai puțin, prin ea însăși, un caracter hiperbolic.

3. *SUPRIMARE-ADJONCȚIE*

3.1 Să ne imaginăm trei persoane la ieșirea de la un spectacol pe care l-au decretat penibil. Pentru a se exprima politicos, una dintre ele spune : „n-a fost rău", alta : „a fost magnific", a treia : „n-a fost lipsit de calități". Dar noi știm că spectacolul a fost prost. Lăsînd politețea deoparte, ele ar fi putut deci să fie de acord spunînd : „a fost penibil". Acest enunț reprezintă gradul zero în raport cu *eufemismele* de mai înainte, diverse ca formulare dar identice ca funcție

și funcționare. Forma eufemismului poate să varieze. Poate fi o litotă sau o hiperbolă. Poate să exprime mai mult sau mai puțin, dar el spune cel mai adesea mai puțin și mai mult în același timp, adică suprimă dintr-un enunț clar obiectiv semele considerate ca stînjenitoare sau de prisos pentru a le substitui seme noi. O invariantă subzistă și ea ne ajută să ghicim eufemismul, ei i se adaugă seme întîmplătoare care nu ne împiedică să-l recunoaștem, dar care-l denaturează parțial.

3.2 În *alegorie* substituția pare *totală*. Citim într-un *Bloc-Notes* al lui François Mauriac : „corabia beată a întîlnit marea și singuratica corabie cu pînze", iar noi trebuie să înțelegem că Malraux a aderat la politica generalului de Gaulle. În realitate, degeaba substituția este totală pe plan semantic, pentru că invarianta, prezentă pe plan retoric, ne permite, datorită unei mărci, să sesizăm alegoria și să nu înțelegem expresia respectivă ca descriere a unor manevre navale.

Cum antiteza se compune adesea din hiperbole, alegoria, la fel ca parabola și fabula, este deseori constituită din metafore. Dar ea poate uneori să se sprijine pe sinecdoce particularizante, cum este cazul în numeroase romane care fac propagandă pentru un anumit fel de viață sau în acele *cautionary ballads*, tip de cîntece populare care au fost cîndva foarte la modă în Statele Unite. Chiar dacă la nivelul inferior alegoria, parabola și fabula se compun din metasteme, la un nivel superior ele sînt metalogisme. Adesea, evident, ele sînt utilizate pentru a travesti, sub o înfățișare anodină, insolită, fermecătoare, realități a căror expresie crudă poate jena sau care ar părea, formulate literal, inaccesibile înțelegerii celui pe care îl vizează. Ca atare, ele pot fi apropiate de eufemisme. Dar noi nu putem, fără a ne renega atitudinea metodologică, să implicăm aci etosul figurii. Trebuie să demonstrăm, dimpotrivă, că, prin structura lor, alegoria, parabola și fabula sînt metalogisme.

Exemplul citat nu este lipsit de marcă. Ca metaforă a lui Rimbaud, „corabia beată" este o aluzie (alt metalogism) care sugerează că termenul în cauză poate desemna mai degrabă o ființă umană decît o navă. În ce privește al doilea

grup nominal, el nu-şi găseşte sensul decît în raport cu primul şi soarta literară a „corăbiei bete" lasă să se înţeleagă că „marea şi solitara corabie cu pînze" ar putea fi tot o fiinţă omenească, chiar prea umană. Acestea fiind spuse, fraza completă poate fi citită, cu orice risc, la nivel zero, avînd un sens acceptabil, chiar dacă mai puţin interesant. Această decepţie în faţa sensului prim este, cu siguranţă, cea care incită la căutarea unei izotopii secunde, mai puţin banală.

Să presupunem că fraza apare izolată, de exemplu ca titlu într-un ziar. Oricît de mic ar fi, contextul ne va invita să căutăm un sens secund, mai degrabă în actualitate decît în istoria marinei. Asocierea „corăbiei bete" cu persoana lui Rimbaud lasă să se presupună, pe de altă parte, că este vorba de o personalitate. Apare invarianta „beat", „mare", „solitar" şi prin combinaţiile lor, tot atîţia indici care determină alegerea noastră finală.

Aceeaşi analiză este valabilă şi pentru fabulă sau parabolă. Luate literal, ele ne oferă un sens insuficient, ceea ce constituie o marcă. Ele se menţin, pe de altă parte, în domenii semantice restrînse, mereu aceleaşi, şi din această cauză parţial codificate: viaţa pastorală pentru parabolele religioase, moravurile animalelor pentru fabule. În ce priveşte adevăratele alegorii, ele au atins un asemenea nivel de codificare încît ar putea face obiectul unor dicţionare. Aceasta constituie o a doua marcă. În fine, contextul e o altă marcă în măsura în care pregăteşte interpretarea sensului literal ca insuficient. Necesar pentru a înţelege fraza lui Mauriac, el va fi cu mult mai puţin necesar dacă „corabia beată" s-ar referi la Rimbaud, în loc de Malraux, ceea ce înseamnă că în situaţia figurilor analizate acum, contextul şi codificarea, avînd aceeaşi valoare de marcă, devin redundante: unul singur este suficient.

Cînd afirmăm că sensul prim este insuficient, trebuie să ne justificăm impresia. Dacă vom conveni să numim *pre-transformate* elementele constitutive ale gradului zero (de regulă personaje, instituţii abstracte...) şi *post-transformate* aceleaşi elemente după transformarea lor retorică, vom ob-

ține următoarea schemă, valabilă pentru toate elementele *pre-transformate* i :

(pre-transformat) i $\xrightarrow{\textit{metasemem}}$ (post-transformat)

Transformarea metasememică este în general o metaforă (rege → leu) sau o sinecdocă particularizantă (viclean → vulpe ; harnică → albină sau furnică). În același timp, relația care există între pre-transformate este transpusă la nivelul post-transformatelor fie ca atare (în fabulă : judecata, pledoaria, limbajul), fie prin intermediul unei transformări metasememice (acțiune negativă → devorare). Dar aceste relații, pertinente la nivelul pre-transformatelor, nu mai sînt astfel la nivelul post-transformatelor : numai în sens propriu se poate spune că furnica „nu este darnică". Să rezumăm toate acestea în următoarea schemă :

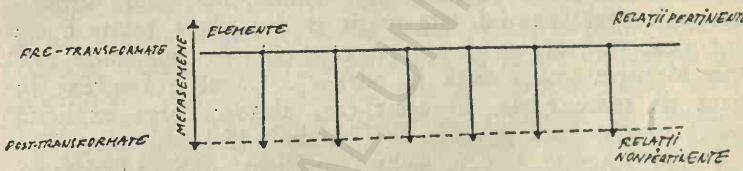


FIG. 16

Putem acum să ne precizăm formularea : cînd prima izotopie ne pare insuficientă, aceasta se datorește non-pertinenței relațiilor în raport cu elementele alăturate (absența curții cu juri sau a tribunalului la animale). Dacă este exagerată, această nonpertinență pare ridicolă, ca în expresiile de tipul : „carul statului navigează pe un vulcan".

Această analiză subliniază suficient rolul metasememului în figurile discutate : el poate interveni în transformarea fiecărui element. Totuși, metalogismul apare ca figură de ansamblu și nu o putem înțelege decît prin cunoașterea referentului particular : societatea umană la La Fontaine, viața politică în Franța în propoziția lui Mauriac.

Putem înțelege metafora Malraux — „corabie beată", dacă suprimăm din semnificatul „Malraux" unele seme in-

comode şi îi adăugăm unele seme pe care „corabia beată" le conţine. Dar cînd alegoria se dezvoltă, e necesară adesea consultarea referentului pentru a distinge formularea figurată de o alta, presupusă naivă, în care nu o putem realmente traduce (decît dacă metabolele ar fi nişte „podoabe inutile") dar în care putem recunoaşte protocolul evenimentului considerat.

În timp de război, „miozotisul a înflorit" putea semnifica: „Aliaţii au debarcat". Dacă vedem aici o alegorie, observăm în acelaşi timp că este suficient să cunoaştem codul secret ca s-o înţelegem. Abia dacă s-ar putea vorbi de metabolă, dat fiind că gradul zero trebuia să fie ignorat de unii. Deoarece nu e vorba aici decît de a comunica un eveniment într-o limbă străină. Totuşi, pentru cine nu cunoaşte codul secret, o asemenea formulare poate părea alegorică, dacă în limbajul respectiv unele elemente amintesc evenimentul în cauză. Dacă persistă, de exemplu, în mesaj, termeni sugestivi, dacă mesajul este greşit tradus, dacă termenii nu sînt aleşi arbitrar, un destinatar ocazional sau un spion pot, prin alegorie, „să ajungă la adevăr". Cazul e frecvent în viaţa de toate zilele. În acest caz, alegoria prea explicită indică evenimentul pe care ar fi trebuit să-l disimuleze. Ea îi revelă anumite aspecte şi este suficient, după suprimarea semelor înşelătoare, să adăugăm la ceea ce a rămas seme descriptive, pentru a compune protocolul evenimentului respectiv. Substituţia nu va fi în acest caz decît parţială, dar exemplul de la care am pornit arată că ea poate fi uneori totală.

3.3. Eufemismul se învecinează cu *ironia*, cînd substituţia operată se face în favoarea *negativului*. Se va spune, ironic, despre un autor mediocru, că este foarte respectabil. Se poate spune acelaşi lucru, serios, prin eufemism. În mod formal, cele două metalogisme pot să se confunde dar ironia arată mai bine ce distanţă putem lua faţă de fapte, căci cel mai adesea ea le neagă.

Şi *antifraza* se distinge cu greu de eufemism. „Frumoasă mentalitate" se spune curent pentru a stigmatiza o atitudine deplorabilă. O astfel de expresie nu pretinde întotdeauna

consultarea referentului. Dacă ea este frecventă, o putem înțelege ca pe un metasemem dar adesea metalogismul se impune.

O mamă poate spune, de exemplu : „Monstru mic !" copilului ei. Codul nu este deloc violat, dar în funcție de faptul că persoana vizată este sau nu un monstru, dacă mama o spune într-un context afectiv ostil sau afectuos, figura apare sau dispare. Deci contextul lingvistic sau extralingvistic este cel care ne permite perceperea abaterii. În lipsa unui asemenea reper, o soluție comodă ar consta în a recurge la un semn de punctuație special, ca punctuația pentru ironie (¿) inventată de Alcanter de Brahm pentru a marca valoarea inversă a propoziției.

Dar există cazuri intermediare, ale căror exemple canonice ar fi „belette" (*nevăstuică*, literal *frumușică*) și „Pont-Euxin". Pentru a descoperi aici figura, după ce secole la rînd aceste cuvinte au primit în dicționare aceeași definiție convențională, trebuie să știm că primul desemnează un animal mic și crud iar al doilea o mare foarte periculoasă. *Toate* nevăstuicile sînt crude și *toți* marinarii din antichitate se îmbarcau cu teamă pentru Pontul-Euxin... Problema este de-a constata dacă codul e sau nu violat. Ce este un sem realmente *nuclear*, adică codificat ? Am abordat la § 0.6.5 problema cuvintelor concrete și abstracte pentru a conchide că primele se sustrag codului. Pentru un autor de cuvinte încrucișate, codul este constituit de Petit Larousse, în care va vedea că soarele este „un astru luminos în centrul orbitelor Pămîntului și ale altor planete". Dar Littré acceptă alte seme iar Enciclopedia Britanică și mai multe. Între cod și lucru sînt posibile diverse nivele de descripție, în așa fel încît limita între metasemem (alterare a codului) și metalogism (ca alterare a contextului extralingvistic) se relativizează. Dar acesta nu este, dacă ne gîndim bine, decît efectul retoric al uneia dintre problemele esențiale ale semanticii.

Unele *litote*, foarte frecvente, procedează prin suprimare-adjoncție :

Pas folle la guêpe ! (*Nu-i prost tipul !*)
(echivalare românească, argou familiar)

Va, je ne te hais point ! (*...Pleacă, nu te urăsc de fel !*)
(Corneille)

Ele sînt aproape de ironie şi de antifrază, dar merită, fără îndoială, un tratament special în măsura în care rezultă dintr-o dublă negaţie. Todorov a remarcat cu justeţe că aceste litote se bazează pe „o punere în evidenţă a diferenţei între negaţia gramaticală şi negaţia lexicală care constituie opoziţia". Antifraza şi ironia procedează prin negaţie simplă. Ele sînt semnalate de non-pertinenţa raportului între context sau referent, pe de-o parte, şi sensul aparent al figurii, pe de altă parte. Odată reperate, este suficient, pentru a da figurii sensul ei real, să luăm cuvintele în sensul opus celui pe care par să îl aibă şi pe care îl au efectiv în codul respectiv. Litotele pe care le-am examinat sînt mai complexe. Enunţul primitiv este aici supus la două negaţii simultane, care la prima vedere ar trebui să se anuleze. Or, ele nu se anulează. Prima, negaţia lexicală, aceea care exprimă antifraza, pleacă de la un termen precis pentru a ajunge la un alt termen precis, după o opoziţie semică codificată (ură/iubire) perfect simetrică. Cea de a doua, negaţia gramaticală, va proceda la fel dacă ea va corespunde negaţiei logice, într-un sistem cu două valori. Dar seriile intensive, care formează domeniul litotelor, comportă un număr variat de trepte : în propoziţia Chimenei, aceste serii ar fi cele enumerate rupînd petalele unei margarete (mă iubeşte/nu mă iubeşte). Într-un asemenea ansamblu, a nega un element înseamnă a le impune *în acelaşi timp* pe toate celelalte şi nu numai pe unul singur.

Avem cu atît mai mult motive de a include aceste litote în această categorie cu cît am considerat pînă acum negaţia ca suprimare a unui sem pozitiv şi ca înlocuire a lui prin semul negativ corespunzător.

Printre metalogismele care neagă categoric că lucrurile ar fi ceea ce sînt, s-ar putea include ceea ce vechea retorică numea *preteriţiune*, *asteism* sau *epanortoză*. S-ar rezolva astfel

problema unui metalogism care nu figurează în vechile tratate, cu toate că se înrudeşte cu ceea ce se desemna cîndva prin „preocupaţie" sau „ocupaţie". E vorba de *denegaţie* (*Verneinung*) prin care un subiect mărturiseşte ce este prin confesarea a ceea ce nu este. Chiar dacă aceasta trimite la o retorică a inconştientului, denegaţia este pasibilă de o analiză asemănătoare celei pe care am propus-o, pentru alegorie. Să presupunem că un om şi-a refulat o dorinţă de paricid care se lasă descoperită încetul cu încetul în decursul tratamentului psihanalitic. E posibil ca această dorinţă să fie exprimată în forma ei negativă în enunţuri de tipul:

(1) „Să nu cumva să credeţi că i-am purtat pică tatei!"
(2) „Dacă există un lucru pe care niciodată nu l-am vrut, acesta este moartea tatălui meu".
(3) „Să dea Dumnezeu ca tatăl meu să trăiască o sută de ani".
(4) „Omul pe care l-am omorît în vis cu siguranţă că nu era tatăl meu".

Enunţul (3) nu are o formă negativă şi l-am ales special pentru că are aceeaşi funcţie cu a celorlalte trei propoziţii. Cel puţin în ochii psihanalistului care, în relaţia psihanalitică, este singurul capabil să-i sesizeze valoarea de denegaţie. Pentru un analist experimentat, aceste diverse formule pot avea acelaşi sens, care în mod cert este exact opus celui pe care ar părea să-l aibă. Pentru a descoperi acest sens care scapă conştiinţei bolnavului, analistul trebuie să fie sensibil la acele mărci care fac suspecte spusele peremptorii ale pacientului. Cu alte cuvinte, pentru a le sesiza valoarea retorică, o retorică ce scapă vorbitorului, trebuie să se procedeze la o reducere a abaterii conform procedeului pe care l-am descris în repetate rînduri.

Enunţurile (1) — (4) au mai mult de o marcă prin care se semnalează conştiinţei retorice a analistului. Ele îl frapează în primul rînd prin insuficienţa sensului pe care îl propun şi mai ales prin non-pertinenţa raportului dintre enunţ şi „contextul tratamentului" [26]. În fine, universul psihanalitic

[26] Jean LAPLANCHE şi J.-B. PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967, p. 114.

l-a familiarizat cu expresii asemănătoare în asemenea măsură încît el le vede „ca o marcă, ca un certificat de origine comparabil cu acel made in Germany imprimat pe un obiect“ [27]

Desigur, psihanalistul se poate înşela atunci cînd suspectează adevărul spuselor unui pacient, dar dacă evoluţia tratamentului îi va da dreptate, enunţurile (1) — (4) vor apărea ca enunţuri retorice care procedează prin suprimare-adjoncţie negativă. Din acest moment, presupunerea în legătură cu existenţa unei invariante deghizate de figurile inconştientului, capătă justificare. Această invariantă, care subzistă în expresia figurată, este dorinţa de paricid aşa cum ar fi exprimat-o pacientul dacă n-ar fi refulat-o. Dar, de asemenea, e vorba de imposibilitatea în care se află pacientul de a-şi recunoaşte dorinţa, astfel încît gradul zero variază după cum îl raportăm la psihanalist sau la pacient.

În operaţia de reducţie, analistul este ajutat de codificarea relativă a expresiilor denegaţiei. El ştie că în anumite contexte o dorinţă este invariabil exprimată uzitînd de formule care definesc în mod expres contrariul a ceea ce ele par să semnifice. Din acest moment el nu va întîmpina nici o dificultate în a restabili ceea ce ştie că este gradul zero al unei figuri. Toate enunţurile pe care le-am citat semnifică pentru el „Eu vreau sau am vrut să-mi omor tatăl“.

Atîta timp cît îşi ignoră refularea dorinţei, pacientul ignoră şi metalogismul care-l frapează pe analist. El este convins că se exprimă literalmente conform faptelor. Pentru el nu se pune problema reducerii abaterii. Or, atunci cînd descoperă la rîndul său sensul real al afirmaţiilor lui, el este condus spre o invariantă care nu mai este cea a analistului, pentru că ea trebuie să includă menţionarea refulării.

În concluzie, putem reduce enunţurile propuse în două moduri, socotind ca invariantă fie expresia dorinţei, fie expresia refulării dorinţei. Dar, oricum, metalogismul va fi evident pentru că însăşi expresia dorinţei refulate nu trebuie să apară ca negare a unei dorinţi.

---

[27] Han HYPPOLITE, „Comentaire parlé sur la *„Verneinung“* de Freud“, în *La psychanalyse*, publicată de Société Française de Psychanalyse, Paris, P.U.F., 1956, nr. 1, p 30, nota 1.

Dacă ne ocupăm în analiza denegației de problema dorinței, putem s-o rezumăm în următoarea schemă:

figură	*abatere*	*grad zero*
expresia negării dorinței	poziție inconștientă ← reducere conștientă →	1. expresia dorinței 2. expresia refulării dorinței

TABLOUL XII — Denegația

Apropiat pînă la confundare de denegație este *refuzul* (*Verleugnung*), prin care psihanaliștii consideră că „un subiect refuză să recunoască realitatea unei percepții traumatizante, în special cea a absenței penisului la femei" (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalise* (*Vocabular de psihanaliză*).

Refuzul poate rămîne tacit și poate interesa psihologul. Pentru ca să intereseze retorica, trebuie, evident, ca el să se exprime într-o manieră sau alta. Din acest moment apare identitatea sa de structură cu denegația. Singura diferență rezidă în aceea că este în general mai ușor pentru un destinatar oarecare să-și dea seama de realitatea pe care refuzul are funcția să o conteste. Dacă o femeie care consideră drept reală absența penisului, refuză să exprime această realitate care o copleșește, e ușor pentru oricine să constate că refuzurile ei sînt pur retorice. Dar dacă refuzul se referă la castrare, se poate observa că realitatea despre care e vorba e mai accesibilă înțelegerii. Nu mai insistăm asupra acestei diferențe care este, poate, practic iluzorie.

Intenția noastră nefiind aceea de a alcătui un repertoriu complet al metalogismelor, ne vom limita în continuare la cîteva cuvinte despre *paradox*. Vedeți această pipă? Ei bine, „aceasta nu este o pipă" ne spune Magritte, cu maliție. Dacă el ne-a invitat să vedem în desenul lui „un lucru asemănător unei pipe" (fluier, horn sau falus, puțin importă din moment ce noi toți sîntem puțin melomani, puțin muncitori, puțin freudieni), vom sesiza jocul de cuvinte, jocul între cuvinte, a cărui finalitate va fi să ne facă să uităm că cuvintele pot avea un sens precis. Am văzut că el elimină dintr-un semn lingvistic cîteva seme, pentru a-i adăuga

altele și a compune astfel un nou semnificat. Dar paradoxul său e mai mult decît un joc de cuvinte. Valoarea sa vine din traseul pe care îl impune de la limbaj la referent și înapoi. Nu este vorba de o simplă substituție de seme, ci de o suprimare prin intermediul limbajului a unor elemente ale realului care *nu trebuie văzute*. Fiecare e liber să adauge ceea ce vrea să vadă. Magritte ar fi putut alege ca legendă : „Acesta e un far" sau „Aceasta e o pasăre", în loc să lase adjoncția la libera alegere a fiecăruia. Important este că el ne face să credem că lucrurile nu sînt ceea ce sînt, că operația lingvistică nu privește limbajul. Paradoxul său „bifează" realitatea. Cu toate acestea, dacă „acesta" este oarecum un lucru, dîndu-i un nume, adăugăm universului, fie chiar și mental, un obiect oarecare.

Am putea considera propoziția lui Magritte ca un adevăr al simțului artistic comun. E adevărat că „aceasta nu este o pipă", deoarece e reprezentarea unei pipe. Dar, în felul său, pretinsul paradox nu rămîne mai puțin un metalogism, indiferent de felul în care-l numim. Într-adevăr, chiar dacă vedem aici o profesiune de credință în caracterul ireal al artei, sau în suprarealitatea unor obiecte oarecare, rămîne faptul că o „realitate" oarecare este contestată. Pentru a nega că există metalogisme trebuie să negăm că există o „realitate". Pentru a le recunoaște este suficient să admitem că un anume „real", oricum ar fi, se impune limbajului care-l postulează, chiar dacă acest limbaj transcende „realul", sau pretinde să-l schimbe. Acesta e motivul pentru care îl salutăm pe inventatorul „cuțitului fără lamă, căruia îi lipsește mînerul". Nu vom fi surprinși că un leu sau o ușă nu au nici lamă nici mîner. Aceasta e dovada că, dacă Lichtenberg a inventat un obiect cu existență strict lingvistică, noi nu-i apreciem umorul și ingeniozitatea decît pentru că *sub, în spatele* sau *prin* limbaj întrezărim o „realitate" particulară, fără de care propoziția lui Lichtenberg nu ar avea sensul pe care îl are.

Cînd Baudelaire pretinde :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !

putem să nu vedem aici decît expresia masochismului său care era real. Dar dacă vom considera versurile independent de contextul lor psihologic, dacă rămînem la litera textului, ele ţin de paradox, şi acesta este cu atît mai scandalos pentru raţiune cu cît „realitatea" întrevăzută prin cuvinte este luată ea însăşi „ad literam". Zadarnic metalogismele violentează realitatea pînă la a o face ipotetică, pînă la a o nega ; de fapt, în felul acesta ele o omagiază.

4. *PERMUTARE*

E dificil să citǎm exemple de permutare metalogică. Poate modificarea topică să fie unul dintre ele : Cezar s-ar fi putut ilustra altfel decît ca strateg, dacă ar fi spus : *Vici, vidi, veni !*. Cinematograful ne aminteşte mereu posibilitatea de a permuta elementele realului. Totuşi, dacă în universul fizic efectul urmează cauzei, această succesiune nu e obligatorie şi pentru limbaj. Firesc, de cele mai multe ori, e să prezentăm efectul înaintea cauzei. Metalogismul nu e flagrant decît dacă, de exemplu, povestea vieţii unui om merge de la coşciug la leagăn. Putem concepe de asemenea că o fiică îşi naşte mama sau că marea încape într-o picătură de apă.

Chiar slab reprezentată, în afara limbajului suprarealist, permutarea metalogică nu-şi pierde prin aceasta interesul. Dimpotrivă, ea pare indispensabilă poetului care nu se mulţumeşte să cînte natura, ci înţelege s-o schimbe :

> *J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie :*
> *Je mets une pomme sur ma table.* Puis je me mets dans cette pomme. *Quelle tranquillité !*
>
> (H. Michaux)

Poate, într-o zi, nu se va mai vedea în magia lui Michaux decît procedeul. Experienţa lui va servi ca exemplu unor scriitori fără talent care îşi vor găsi, fiecare, mărul în care să se strecoare, chiar dacă acesta va fi o pară. Chiar de pe acum, retorica suprarealistă şi-a pierdut din prospeţime, dar va veni cu siguranţă o zi în care permutarea metalogică, încă surprinzătoare, va părea tot atît de desuetă cum sînt pentru noi epanortoza şi epifonemul.

VI

OBSERVAȚII ASUPRA FENOMENULUI ETOSULUI

0. GENERALITĂȚI

0.1. Ajungînd în acest punct al eseului nostru, cititorul nu-și va putea învinge o anume nemulțumire. Dacă am stabilit ca scop al studierii mecanismelor retorice elucidarea globală a fenomenului poetic, va trebui să admitem că decupajul pe care l-am oferit pînă acum este departe de a restitui în întregime complexitatea acestui fenomen. Dar obiecția critică poate fi formulată și mai precis: așa cum nu poți prinde esența lui *homo sapiens* decît prin examinarea repetată a multiplelor individualități umane, la fel, realitatea poetică nu poate fi sesizată decît prin acele ființe unice pe care le numim „texte" (indiferent dacă mesajul perceput ca poetic este oral sau scris). Au oare rezultatele pe care le-am obținut pînă acum o valoare operatorie la nivelul textelor? N-am avut niciodată această pretenție, și putem acum subscrie la celebra frază a lui Valéry: „În zadar am număra pașii zeiței, notîndu-le frecvența și lungimea medie, n-am reușit, prin aceasta, să obținem secretul grației sale spontane"[1].

Mai are din acest moment vreo justificare studiul nostru? Sau, mai precis: are el un sens? Dacă convenim, împreună cu M. Juilland, că faptul literar nu rezistă unei decupări și că esența sa rezidă numai într-o indisolubilă integritate[2], orice demers care fragmentează pare a se condamna de la sine. S-a vorbit deja, mai bine decît am putea-o face noi, despre eroarea „atomizării textelor", sau a „analizei pe fișe". Dar dacă opera este, cum sugerează S. Dresden, un fel

---

[1] *Variété III*, Gallimard, 1936, p. 42.

[2] „*Stylistique et linguistique autour de Charles Bruneau, L'époque réaliste, I*", în Langage, vol. XXX (1954), p. 323.

de absolut în același timp independent și incomparabil, activitatea critică — aceea care constă în a restitui toate dimensiunile textului — se bazează pe o ambiguitate internă : „ea trebuie să caracterizeze o operă care prin natura ei e unică, chiar incomensurabilă, pentru a o aprecia, în ultimă instanță, după criterii comune și obiective și conform unei metode universale și rezonabile“ [3]. E mare tentația de a asuma total această ambiguitate respingînd ambiția de a percepe realitatea poetică prin orice altă cale decît intuiția. Este atitudinea apărată de unii urmași ai lui Croce, care refuză orice demers analitic. Se ajunge astfel la o concepție sacralizantă — și prin aceasta sclerozantă — a operei de artă. În al său preambul atît de sugestiv, Jean Cohen a arătat foarte bine îndoielnica valoare operatorie a unor definiții prea lirice ale poeziei [4]. Ca și lui, ni se par ușor neliniștitoare ideile astfel exprimate : „La unica manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición. Toda intuición es querenciosa, es acto de amor, o que supone el amor (...) La última unicidat del objeto literario sólo es cognoscibile por salto ciego y oscuro“ [5]. Chiar cînd concepția totalizatoare asupra operei de artă este însoțită de o mare erudiție și de o ascuțită sensibilitate, cum s-a întîmplat în cazul lui Leo Spitzer, ambiguitatea de care vorbeam nu dispare, și intuiția — cu tot ce acest concept poate avea mai puțin riguros — domnește cu incontestabilă autoritate.

Pare-se că acest imperiu al intuiției pure va rezista atîta timp cît nu se va înțelege că adagiul „divide et impera“ (divizează și stăpînește) are, în poetică ca și în celelalte științe, valoarea pe care morala i-o refuză. Știm prea bine că lingvistica n-a putut fi în mod serios fundamentată decît în momentul în care a fost respinsă ipoteza substanțialistă, decît

---

[3] Elsa DEHENNIN, „La stylistique littéraire en marche“, în *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. XLII (1964), p. 880.

[4] *Op. cit.*, p. 25.

[5] „Unica modalitate de a intra în acest domeniu este un salt norocos, o intuiție. Orice intuiție este dragoste, este act de iubire, sau care presupune iubire (...). Esența ultimă a obiectului literar este cognoscibilă numai prin saltul orb și obscur“. Dámaso ALONSO, *Poesía española*, Madrid, 1952, p. 197.

atunci cînd obiectul a fost disociat de semnul lingvistic iar, în interiorul acestuia din urmă, s-a făcut distincţia între semnificat şi semnificant. Întreaga istorie a stilisticii a primit astfel o lecţie : această disciplină este, cum s-a observat de atîtea ori, un adevărat turn Babel, pentru că fiecare stilistician (sau aproape fiecare) a avut pretenţia să furnizeze o explicaţie globală a fenomenului stilului, fără a se hotărî să descompună, în prealabil, imensul domeniu pe care şi-l arogase. „Critica" nu va putea scăpa din reţeaua de relaţii complexe în care s-a închis, decît în momentul în care va renunţa la o bună parte din pretenţiile ei. Dacă opera este o unitate puternic individualizată, n-ar putea fi ea redusă, la o primă cercetare, la elemente comparabile ? Şi omul este unic şi incomparabil, dar cunoaşterea lui n-a progresat decît în momentul în care s-a acceptat ignorarea acestei individualităţi ; cine mai contestă astăzi dreptul de existenţă al citologiei, al osteologiei, al neurologiei ? Fiecare din aceste discipline studiază realităţi comensurabile între ele, iar progresul realizat permite o mai bună comprehensiune clinică a individului.

Angajîndu-ne deci în această cercetare, am dorit să „divizăm" faptul literar pentru a-l sesiza mai bine. Pornim de la constatarea că fenomenul poetic posedă o dimensiune lingvistică şi o dimensiune extralingvistică. Iar în problema formă-substanţă, expresia este cea determinantă : „lucrurile sînt poetice numai în germene şi (...) limbajul este cel care face să se realizeze în act această virtualitate (...). E evident deci că sarcina specifică a poeticii literare constă în interogarea nu a conţintului care rămîne mereu acelaşi, ci a expresiei, pentru a afla în ce constă diferenţa" [6]. Chiar aşa numitele „categorii estetice" — aspecte esenţiale ale operei de artă — sînt finalmente independente de intermediarul ales pentru că sentimente identice pot fi suscitate de opere aparţinînd unor discipline diferite [7]. Nu putem deci accepta vederile simpliste ale Elsei Dehennin care, criticînd poziţia lui Jakob-

[6] Jean COHEN, *op. cit.*, pp. 38—39.

[7] Cf. ANNE SOURIAU, „La notion de catégorie esthétique", în *Revue d'esthétique*, vol. XIX (1966), pp. 225—242.

son declară : „Un caracter non-lingvistic pretinde și o metodă non-lingvistică“ [8]. Aceasta nu înseamnă că nu e permis totuși un studiu lingvistic al acelei părți a poeticii care e lingvistică chiar dacă apoi vor interveni și considerații de alt ordin.

0.2. Complexitatea fenomenului literar este generată de noțiunile de efect și valoare care ocupă aici un loc preponderent. Următoarele pagini se vor referi tocmai la aceste probleme. Știm că valoarea specifică a unui ansamblu de fapte de stil nu este generată numai de pure mecanisme structurale manifestate la nivelul micilor unități, ci și de alte numeroase elemente care intră în joc. Tocmai aici va trebui să descompunem, să distingem și să ierarhizăm.

Vom folosi în paginile care urmează noțiunea de *etos*, întrebuințată curent în terminologia estetică modernă. Etosul este asemănător cu ceea ce Aristotel înțelege prin Πάθος în *Poetica* sa și cu acea *Rasa* a Indiei clasice [9]. Noi îl definim ca pe o stare afectivă generată receptorului de un mesaj particular și a cărui valoare specifică variază în funcție de un anume număr de parametri. Printre acești parametri, destinatarului i se rezervă un loc important. Valoarea atașată unui text nu este o pură entelehie, ci un *răspuns* al cititorului sau al auditorului. Cu alte cuvinte, acesta din urmă nu se mulțumește să primească un dat estetic intangibil, ci *reacționează* la anumiți stimuli. Acest răspuns este o apreciere. În psihologie, vederea și auzul nu sînt „virtuți“, „proprietăți“ pe care anticii au crezut că le definesc, ci răspunsuri elaborate de un organism supus unor excitații fizice, care sînt obiectiv descriptibile. Ca și vederea sau pipăitul, efectul depinde în același timp de stimuli (metabolele) și de receptor (cititorul, auditorul).

Rezultă de aici că, dacă noțiunea de efect este, psihologic vorbind, pe primul plan cînd e vorba de faptul literar, această chestiune (și *a fortiori* cea a valorii acestui efect) trece în plan secundar pe terenul epistemologic. Michael Riffaterre a observat cu justețe că într-un prim moment trebuie

[8] *Op. cit.*, p. 902.
[9] Cf. Subodh Chandra MUKERJEE, *Le Rasa*, Paris, Alcan, 1927.

disociată judecata de valoare de stimulii ei[10], că proprietăţile estetice recunoscute unor anume fapte, reacţiile psihologice suscitate de ele, nu sînt la început, pentru lingvist, decît simple *semnale*[11]. *Mutatis mutandis* aceşti stimuli, aceste semnale sînt tocmai aceia pe care i-am clasat şi descris în studiul nostru. Demers incomplet dar indispensabil, pentru că etosul, impresie subiectivă, este totdeauna motivat, în ultimă analiză de un dat obiectiv.

Pentru a încheia, ne rămîne să descriem condiţiile de producere a unui etos specific. Nu vom face în paginile următoare decît o simplă schiţă a direcţiilor pe care le vor lua analizele noastre viitoare. Cititorul va putea cunoaşte mai detaliat aceste opinii într-o lucrare ulterioară şi care va fi într-o oarecare măsură o prelungire a celei de faţă.

* * *

Este imposibil să răspunzi dintr-o dată la întrebarea: „În ce constă stilul?" Termenul de stil desemnează în fond „una din acele abstracţii complexe care au fost comparate cu poliedrele: ele prezintă o multiplicitate de faţete dintre care fiecare poate servi ca bază unei definiţii"[12]. Să ne limităm ambiţia la problema etosului încercînd să-i enumerăm şi să-i ierarhizăm componentele. Elementele care participă la crearea unui etos într-o anume metabolă pot fi înfăţişate în tabolul următor:

	Componente	Efect
1. Etos nuclear	Structura metabolei	În germene
2. Etos autonom	Structură + substanţă	În germene
3. Etos sinnim	Structură + substanţă + context	În fapt

TABLOUL XIII. — Structura etosului

[10] „Vers la définition linguistique du style" în *Word*, vol. XVII (1961), pp. 323—324.

[11] *Ibid.*, pp. 318, 320—321.

[12] Stephen ULLMANN, „Psychologie et stylistique" în *Journal de psychologie*, aprilie-iunie 1953, p. 133.

1. *ETOS NUCLEAR*

1.1 Funcția retorică și non-specificitatea metabolelor

Putem concepe, printr-o operație analitică, existența unei metabole vide, adică a unei figuri care nu ar avea decît structură, lipsită fiind de un material verbal concret. Ni se poate obiecta că această realitate nu există în experiența cotidiană ; știm însă că nici un lingvist n-a putut izola vreodată, în fapt, un semnificat de semnificantul său, dar că această distincție este teoretic fecundă. Are această figură vidă, pe care am putea-o aprehenda printr-o operație mentală, vreun etos ?

Efectul primordial al unei metabole, oricare ar fi ea, este de a declanșa percepția literarității (în sens larg) a textului în care este inserată. Metabola este deci revelatoarea acelei funcții pe care Jakobson o numește poetică și pe care noi preferăm s-o numim cu un termen mai neutru funcție retorică. Această funcție se concentrează asupra mesajului în sine, atît asupra formei sale cît și asupra conținutului, ea „pune în evidență latura palpabilă a semnelor“ [13]. În scurtul său eseu despre tropi, Todorov notează că „singura calitate comună a tuturor figurilor retorice este (...) opacitatea lor, adică tendința lor de-a ne face să percepem discursul în sine și nu numai semnificația lui“ [14]. Lucrurile se opresc aici. Lucrarea noastră arată într-adevăr că nu există raporturi necesare între structura unei figuri și etosul ei ; exemplele date — și pe care le-am dorit cît mai variate — adeveresc această afirmație. Jakobson precizase că „funcția poetică“ depășește destul de mult cadrul care i se rezervă de obicei poeziei ; cele mai frapante din exemplele sale erau dealtfel, să ne amintim, luate din registrul invectivei și al propagandei politice. Analiza retorică a mesajelor lasă pînă acum să-i scape tocmai ceea ce constituie specificitatea poeziei și care se opune, prin alte dimensiuni, argoului și publicității. Astfel metabola este condiția necesară dar nu și suficientă a unui etos. Tabloul simplificat (el nu reia decît figurile din coloanele A și C) care urmează, va ilustra, mai bine decît o amplă demonstra-

[13] JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, p. 218.
[14] *Op. cit.*, p. 116.

ţie, această mare independenţă a figurilor şi a posibilelor lor valori. Se înţelege de la sine că această schemă nu este decît exemplificativă.

Activitate	Funcţie	Metaplasme şi metagrafe	Metasememe
Literatură	Lirism etc.	Par écripse de lune nuagres bas et noirs[a] (Th. Koenig)	Paupières, *rives* du regard[b]
Publicitate . .	Persuasiune	C'est *Shell* que j'aime[c]	Mettez un *tigre* dans votre moteur.[d]
Argou	Deriziune şi/ sau ermetism	came (=camelot)[e]	Saucisson à pattes (basset)[f]
Evoluţie lingvistică	Necesitate, uzură	mignature[g]	Un *goulot* de circulation[h]
Cuvinte încrucişate	Funcţie ludică	„Phonétiquement: saison." Rép: ET (été)[i]	*Grain de chapelet* (=avé)[j]
Religie	Sacralizare	*Temurâh* de la cabale[k]	*L' Agneau*[l]

TABLOUL XIV. — Exemple de polivalenţă a metabolelor

a *În eclipsa de lună, norii joşi şi negri* (disimilare — *éclipse;* epentează- *nuages)* (n.t.).
b *Pleoape, ţărmuri ale privirii* (metaforă — *rives)* (n.t.).
c Vezi cap. II, 3.1 (n.t.).
d *Puneţi un tigru în motorul maşinii dvs.* (n.t.).
e Vezi cap. II, 5.2 (n.t.).
f Vezi cap. IV, 2.4 (n.t.)
g Ortografia din secolul al XVII-lea a cuvîntului *miniature (miniatură)* Sub influenţa lui *mignon (micuţ, drăguţ)* (n.t.).
h *O gîtuire a circulaţiei (goulot = gît de sticlă)* (n.t.)
i Definiţie: anotimp transcris fonetic *ET (şi).* Răspuns: *été (vară)* (n.t.).
j Boabă de mătănii numită *avé* după cuvîntul care începea fiecare rugăciune (Avé Maria) (n.t.)
k Capitol din cabală în care la sensul cuvintelor se ajunge prin anagramă (n.t.).
l Metaforă pentru *Isus* (n.t.).

Fiecare coloană a tabloului oferă exemple a căror structură nucleară este comparabilă. Nici retorica tradițională, nici disciplinele grupate sub eticheta de stilistică și pînă în momentul de față nici retorica noastră generală nu furnizează criterii formale care să permită distingerea, de exemplu, a unei metafore argotice de o metaforă publicitară...

Putem conchide deci că metabolele nu se deosebesc pe plan operator. Indiferent dacă e vorba de exaltarea unor valori (un anume tip de poezie) sau, dimpotrivă, de distrugerea lor (argoul), dacă e vorba de persuasiune (publicitate), de joc (cuvinte încrucișate) sau e vorba de o activitate fără etos aparent (a găsi un cuvînt pentru a denumi o nouă realitate) vor fi întrebuințate, identic, aceleași structuri. Așa încît ar fi zadarnic, dacă nu pueril, să se mai bănuiască astăzi în metaforă sau metonimie existența unor agenți dubli în serviciul unei metafizici mai mult sau mai puțin suspecte.

1.2 Variabilitatea etosului nuclear

Trebuie să procedăm însă cu prudență și să nu refuzăm *a priori* existența unei anume legături între structura metabolei și starea afectivă pe care ea o suscită. De aceea nu ne vom mulțumi să spunem că figura vidă indică discursul retoric. Fiecare tip de figură diferă de o alta prin operatorul și/sau prin obiectul său. Aceste distincții, pe care le-am putea structura, fără îndoială, în opoziții binare, au consecințe multiple pe planul etosului: metabolele se vor deosebi în același timp prin forța și virtualitățile lor estetice specifice.

1.2.1 *Distanța.* — Forța unei metabole poate proveni din gradul ei de anormalitate: amplitudinea devierii pe care se bazează poate fi foarte variabilă și depinde, așa cum am sugerat, de fixitatea mai mare sau mai mică a elementelor de la care se pornește. Vom împrumuta termenul de distanță din teoria informației; el desemnează numărul unităților de semnificație prin care un mesaj greșit codificat diferă de același mesaj codificat corect. Fără a intra în detalii,

vom apela, în această privinţă, la experienţa cititorului : el intuieşte că metaplasmul constituie în general o infracţiune faţă de cod mai flagrantă decît metasememul. Dar asta nu e tot : dacă distanţa variază în funcţie de şirul elementelor afectate, ea depinde în aceeaşi măsură de nivelul vizat în interiorul acestui şir. În domeniul metaplasmelor, s-ar putea introduce următoarea ierarhie în ordinea creşterii distanţei : sinonimiile, substituţiile sau adăugirile de afixe, antistrofa.

Dar efectul acestei distanţe poate fi mărit sau corijat şi prin alte variabile concurînd toate la instituirea unui etos efectiv al figurii. De aceea, etosul nuclear nu angajează decît posibilităţi şi nu realităţi.

1.2.2 *Virtualităţi estetice specifice.* — Se ştie că Roman Jakobson a făcut din metonimie figura privilegiată a artelor de tendinţă realistă în timp ce procedeul metaforic i s-a părut propriu esteticilor romantice şi simboliste[15]. Se pare, într-adevăr, că anumite figuri sînt acordate mai bine decît altele cu marile clase de atitudine mentală. Apocopele, elipsele şi în general toate metabolele prin suprimare pot (dar nu în mod obligatoriu) să fie revelatoare pentru o anume nelinişte a cuvîntului : sinecdoca generalizantă pare a favoriza o tendinţă de abstractizare în timp ce reversul ei — sinecdoca particularizantă — relevă un fel de miopie. Unii cercetători au arătat că artele clasice întrebuinţau bucuros litota, în timp ce hiperbola constituie mai degrabă procedeul esteticii baroce.

Dar, evident, putem atesta sute de hiperbole în operele clasice, sute de lucrări baroce presărate de litote, filme realiste uzînd de metaforă şi tablouri romantice utilizînd metonimia. La nivel nuclear, figurile nu au decît un etos pur virtual. Mai mult, aceste etosuri nu reprezintă decît nişte vagi tendinţe.

---

15 *Op. cit.*, pp. 62—63.

2. *ETOS AUTONOM*

Pe de-o parte efectul autonom este în funcție de efectul nuclear iar pe de alta, în funcție de materialul utilizat de o metabolă precisă. Fie două metafore care folosesc un vocabular argotic și respectiv termeni aristocratici: efectele lor vor fi destul de diferite. Elementele lingvistice, fie ele lexicale sau sintactice, sînt, într-adevăr, marcate de stileme generale: independent de contextele în care se pot insera acești termeni, *mîrțoagă* evocă o atitudine depreciativă, în timp ce *bidiviu* frapează prin eleganță. Urmînd sugestia lui Bally, ajungem să constituim serii sinonimice [16]. De exemplu: *a muri, a deceda, a crăpa, a da ortu'popii, a răposa, a da în primire*, etc. În jurul fiecărei noțiuni esențiale gravitează o serie de procedee de expresie, fiecare degajînd o anume valoare (mai mult sau mai puțin accentuată) prin comparație (implicită sau explicită) cu toate elementele paradigmei susceptibile de a fi comutate cu acest element fără alterarea denotației. Bineînțeles că acest concept de sinonimie își poate extinde domeniul din teritoriul lexicului în cel al sintaxei. Cele două expresii *je voudrais aller te voir* (aș vrea să vin să te văd) și *je te voudrais aller voir* (pe tine aș vrea să vin să te văd) formează un cuplu sinonimic în care prima construcție este termenul neutru iar cea de a doua termenul marcat.

Dar cui corespund aceste stileme și în ce își au originea? Este evident că materialul verbal nu are *în sine*, prin cine știe ce decret imanent, puterea de a evoca un nivel al limbii; valoarea termenului reprezintă mai degrabă suma experiențelor lingvistice acumulate de receptor. Dacă *auïr* (*a auzi*) și *choir* (*a cădea*) îi evocă un „stil poetic" e pentru că el nu a întîlnit niciodată aceste cuvinte decît în texte care i-au fost prezentate ca atare. E locul să avansăm noțiunea de *ecologie*, disciplină care în științele naturale studiază mediile în care se poate dezvolta un anume tip de viață. Stilemul general s-ar putea defini ca mișcarea de reminiscență, de referință, constînd în replasarea unei unități în mediul sau mediile mai mult sau mai puțin specializate în care viețuiește

[16] *Op. cit.*, pp. 104—105 și passim.

în mod obişnuit. Culoarea particulară a acestei valori provine mai ales din relaţiile întreţinute de subiectul vorbitor cu mediul sau mediile identificate. Să enumerăm rapid şi fără a anticipa asupra direcţiei pe care o va lua cercetarea noastră viitoare, care ar putea fi aceste valori de evocare [17] :

a) Apartenenţă localizantă.
   — Un anume gen literar (burlesc, poetic etc.)
   — Epocă istorică (arhaism etc.)
   — Mediu geografic (specific local, creolă etc.)
   — Mediu socio-cultural (clase)
   — Profesiuni şi alte domenii de activitate umană.
   — Raporturi naturale (între persoane de acelaşi sex, de vîrste diferite, legate sau nu printr-o legătură de rudenie etc.)

b) Randamentul unităţii.
   — Frecvenţa în stilul înalt, mijlociu sau umil (realităţi constatate empiric)
   — Posibilitatea mai mare sau mai mică de derivaţie, compunere etc.
   — Metabolele folosite pe cale de-a se fixa, arhaisme reziduale, comparaţii tradiţionale, neologisme care şi-au epuizat valoarea stilistică, citate, cuvinte străine, metafore învechite şi renovate etc. [18]

Un asemenea studiu ne va pune, fără îndoială, în situaţia de-a redeschide venerabilul *Traité de stylistique*, (*Tratat de stilistică*) şi de a da o nouă strălucire noţiunii de „ale-

---

[17] După lucrarea *Trésor de la langue française*. Comunicată cu amabilitate de dl. Paul Imbs.

[18] Deci funcţia autonomă reprezintă nivelul la care metabolele pot să dispară pe planul etosului sau, dimpotrivă, pot să reapară. La aceasta se referă şi critica justificată făcută de Riffaterre lui John Hollander: „Abaterea semantică (...) este interpretată ca o folosire metaforică şi figurată, în mod necesar mai „originală" decît folosirea literală; totuşi, lucrurile nu sînt chiar atît de simple: multe întrebuinţări figurate sînt clişee, multe altele nu vor servi, într-un context saturat, decît la reliefarea stilistică a unui cuvînt folosit literal" („Vers la définition linguistique du style", p. 334).

gere", atît de dragă stilisticienilor. Bally s-a interesat de valoarea afectivă a faptelor limbajului organizat, și de acțiunea reciprocă a acelor fapte care participă la formarea sistemului de mijloace expresive ale unei limbi [19]. Dar el a greșit atunci cînd a vrut, într-un paragraf prea adesea citat în necunoștință de cauză, „separarea pentru totdeauna a stilului de stilistică" [20], de vreme ce, oricît de voluntar și de conștient ar folosi limba un scriitor, numai de la ea își poate împrumuta materialul. Dealtfel, profesorul genevez recunoștea această ambiguitate, rezervînd „limbajului natural" dreptul de a fi întotdeauna „germenele de frumuseți" [21]; cu alte cuvinte de a fi integrabil într-o operă literară și de a exercita aici o funcție.

În stadiul actual al cunoștințelor noastre, nu putem formaliza cu prea multă siguranță nuanțele randamentului sau ale apartenenței localizante. Schița pe care am dat-o reprezintă mai mult o enumerare decît o organizare și, pe deasupra, această clasificare este în același timp arbitrară și susceptibilă de a fi divizată la nesfîrșit. Există totuși tentative care merg în sensul unei structurări a ecologiilor. Lucrările lui Eugen Coșeriu (care distinge „zona lingvistică" și „mediul obiectiv", „lexic structurat" și „lexic nomenclator", „tehnica discursului" și „discurs repetat", „sincronia limbii" și „sincronia structurilor" și mai ales „arhitectură" și „structuri" ale limbii) sînt din acest punct de vedere pline de interes [22]. Același lucru se întîmplă cu celebra teorie a Begriffsfelder-ului, a lui Trier și Weisberger; raportul lui Hjelmslev asupra structurării lexicului, în *Actes du huitième Congrès international des linguistes, (Actele celui de-al VIII-lea Congres internațional al lingviștilor)*, cuprinde și el sugestii foarte prețioase.

---

[19] *Ibid.*, sumar, p. I.
[20] *Id.*, p. 19, § 21, b.
[21] *Id.*, p. 181, § 190.
[22] Vezi „Pour une sémantique diachronique structurale", în *Travaux de linguistique et de littérature*, 1964, II, nr. 1, pp. 139—186 și *Structure lexicale et enseignement du vocabulaire*, curs ținut la Universitatea din Tübingen.

E adevărat, aceste teorii conţin numeroase elemente paralingvistice. Dar în acest domeniu sîntem obligaţi să ieşim din teritoriul lingvistic pur ; etosul autonom depinde nu numai de mecanismele structurale ci şi de date psihologice şi sociologice. Într-un articol care conţine dealtfel puncte de vedere uneori contestabile, Jean Mourot ajunge să redeschidă dosarul stilisticii şi „să se întrebe dacă o veritabilă abordare ştiinţifică a literaturii, după preliminariile istorice şi filologice, n-ar consta în studiul sociologic al constituirii valorilor literare“ [23]. Dacă valoarea ataşată faptului literar este în funcţie de individ, el însuşi integrat într-un context sociocultural, e normal ca atenţia să treacă şi asupra acestor două elemente, care creează şi distrug sistemele de norme şi de decupaj graţie cărora obiectul literar este perceput. Să ne amintim că în *The Brave New World* (*O mîndră lume nouă*), personajul numit „sălbaticul“ a învăţat să citească englezeşte pe operele complete ale lui Shakespeare, singura carte pe care o avea la dispoziţie. Limbajul său, ţesut din citate, fragmente de replici şi de imagini specific shakespeariene, nu poate decît să şocheze în lumea aseptizată a lui Huxley. Ciocnirea dintre om şi societatea care-l respinge este cu atît mai emoţionantă cu cît pentru acest „sălbatic“, geniul de la Stratford reprezintă în acelaşi timp norma şi codul limbajului ales... Acest exemplu voit excesiv face comprehensibil faptul că, în analiza valorilor autonome, trebuie să ţinem seama de datele culturale uneori dificil de sesizat...

Ajungînd aici, se va remarca, fără îndoială, o nouă legătură de rudenie care uneşte lucrarea noastră cu vechea retorică. Noţiunea de ecologie trimite într-adevăr la teoria celor trei stiluri, pe care comentatorii post-clasici o concretizaseră în „Roata lui Virgil“ şi pe care toţi retoricienii au reluat-o pînă în secolul al XVIII-lea, rafinînd-o şi diversificînd-o, dar mai ales conservîndu-i forma dogmatică [24]. Datorăm lui Bally primul efort către o retorică cu statut descriptiv, o retorică

[23] *„Stylistique des intentions et stylistique des effets“*, p. 79.
[24] Cf. P. GUIRAUD, *La stylistique*, pp. 17—19.

care să nu mai fie normativă și aprioristică [25]. Precizăm că stilemele nu sînt permanente. În diacronie, înlocuirea valorilor poate fi rapidă și completă ; un anume arhaism, care în epoca romantică degaja un efect de noblețe, putea foarte bine ca în secolul al XVII-lea să fi aparținut stilului jos și burlesc. Pe de altă parte, pe plan sincronic, se poate stabili în principiu că nu există, în afara vocabularului tehnic, al cărui statut lingvistic provoacă uneori dificultăți, o apartenență ecologică unică.

Astfel, mecanismul stilistic, văzut la nivel autonom, posedă o anume polivalență, și legătura existentă între acest etos și efectul specific figurii integrate într-un context rămîne vagă. Chiar în cazul în care valoarea intrinsecă autonomă a unei metabole pare destul de caracteristică, ceea ce e departe de a constitui o regulă generală, această valoare nu se află la adăpostul nivelării prin context ; ea însăși nu există decît în germene [26]. Această simplă constatare, care este — la drept vorbind — aproape un truism, condamnă deci toate abordările statice ale operei literare, demersuri constînd într-o descriere fără ordine și ierarhie a mecanismelor sesizate la nivelul lor autonom. Al *operei* vom spune noi ; nu al *fenomenului poetic* ca atare.

3. *FUNCȚIA SINNIMĂ*

Dacă stilul este „mai mult decît suma elementelor sale" [27], aceasta plus-valoare provine evident din îmbinarea ierarhizată a mecanismelor. Sîntem în general alături de Pierre Guiraud în a recunoaște că „orice operă este un univers ver-

---

[25] P. GUIRAUD, *„Les tendances de la stylistique contemporaine"*, p. 12, observă înrudirea. Lingvistica actuală n-a mers mai departe în exploatarea acestui aspect al „teoriei culorilor".

[26] Cf. Michael RIFFATERRE, „Stylistic context", în *Word*, vol. XVI (1960) p. 216, și „Vers la définition linguistique du fait de style", p. 335. Riffaterre vorbește de „cuvinte poetice în sine", dar observă că acest caracter devine secundar din momentul integrării într-un context. Afirmația poate fi extinsă la toate cazurile de ecologie.

[27] Paul IMBS, „Analyse linguistique, analyse philologique, analyse stylistique", în *Programme du Centre de Philologie romane de Strasbourg* (1957—1958), Strasbourg, 1957, p. 75.

bal autonom"[28], şi că în această perspectivă „combinarea" e tot atît de importantă ca şi „selecţia"[29]. Al treilea nivel — cel al operei — le integrează pe primele două. Fiecare fapt de stil ocupă un loc în structura unui text conţinînd alte metabole, dotate şi acestea din urmă cu un etos autonom. Tocmai prin jocul de influenţe reciproce, de vecinătăţi şi interacţiune se operează selecţia etosurilor în germene, care trec astfel pe planul realizării.

Raporturile pe care le întreţin între ele trăsăturile lingvistice ale unui text sînt de cea mai mare complexitate. Există relaţii de tip ritmic, metric, fonetic şi fonologic care fundamentează convenţiile versului, cum sînt fenomenele de aliteraţie sau asonanţă. Aceste structuri se elaborează uneori într-un mod extrem de rafinat, aşa cum a arătat, în analiza unui vers de Baudelaire, N. Ruwet[30]. Realitatea etosului unei opere trebuie căutată în integrarea tuturor elementelor sale, în interferenţele lor, în convergenţele, tensiunile pe care acestea le creează.

Domeniul stufos al funcţiei sinnime a fost explorat pînă acum de mai mulţi stilisticieni. Dintre toate lucrările care pun această problemă, semnalăm mai ales pe cele ale lui Michael Riffaterre care, cu ajutorul conceptelor furnizate de teoria informaţiei, a elaborat o teorie a contextului lingvistic destul de riguroasă[31]. Una din cele mai fecunde distincţii propuse de M. Riffaterre este cea dintre microcontext şi macrocontext.

Nu trebuie să insistăm asupra primului tip de context pentru că l-am descris deja ca mijlocul empiric cel mai les-

---

[28] GUIRAUD, *La stylistique*, p. 20.

[29] Rebecca POSNER, *Linguistique et littérature*, în *Marche Romane*, vol. XIII (1963), p. 49.

[30] Nicolas RUWET, „Sur un vers de Charles Baudelaire", în *Linguistics*, nr. 17, oct. 1965, pp. 69—77.

[31] La lucrările care au fost citate trebuie să mai adăugăm „Criteria for style analysis", în *Word*, vol. XVI (1960), pp. 207—218, „Problèmes d'analyse du style littéraire", în *Romance Philology*, vol. XIV (1961), pp. 216—227, şi „Comment décrire le style de Chateaubriand ?", în *The Romanic Rewiew*, vol. LIII (1962), pp. 128—138. Punctul cel mai contestabil al acestor teorii este determinarea unui *Average reader*, „Archilecteur".

nicios pentru a reconstitui gradul zero (cap. I, 2.1.3). În secvențele verbale cu funcție retorică, elementele pot intra într-un contrast cu ceea ce redundanța și relațiile distribuționale ne-ar fi permis să așteptăm. M. Riffaterre a arătat foarte bine că *stylistic device* (*procedeu stilistic*) (ceea ce, în toate cazurile, este o metabolă) e prin definiție inseparabilă de contextul său. Ceea ce este ușor de înțeles dacă se știe că reducerea abaterii se face întotdeauna la nivelul unității superioare care o integrează. Remarca ni se pare importantă pentru că evidențiază următorul fapt: elementele lingvistice non-marcate (microcontextul) participă în aceeași măsură ca și elementele marcate (*stylistic device*) la constituirea stilului. Faptul este suficient pentru a anula prejudecățile detractorilor noțiunii de abatere.

Macrocontextul este „that part of the literary message which precedes the SD (traducînd în sistemul nostru: metabola) and which is exterior to it" [32]. Extensia acestui context este evident foarte variabilă. El depinde în același timp de tipul de text în cauză, de dificultatea sa, de rapiditatea sau încetineala cititorului, de memoria, de cunoștințele, de experiența lui literară. Cum vedem, sîntem în regatul imponderabilului: în ce măsură primele cuvinte ale lui Stephen Dedalus vor influența cititorul ajuns la ultimul capitol din *Ulysse?* Nu există răspunsuri universale în probleme de acest tip. Studiilor asupra *pattern*-urilor li se rezervă un frumos viitor. Putem în orice caz să spunem că, în cursul lecturii, se constituie o normă literară relativ mobilă. Să ne folosim de un exemplu. Fie un text scris în franceza modernă. Începînd dintr-un anume moment, artistul poate decide să scrie în limba secolului al XV-lea. Primele trăsături lingvistice de franceză medievală vor constitui evident o figură. Dar cu încetul abaterea dispare. Dacă secvența este destul de lungă, abaterea se poate converti într-o veritabilă convenție. Și tocmai revenirea la limbajul secolului al XX-lea ar deveni acum o abatere. Există, în orice caz, un fenomen de adaptare a receptorului la tipul de mesaj perceput. Nu se va citi

[32] „Partea din mesajul literar care precede SD-ul (stylistic device), și care este exterior acestuia", *Stylistic context*, p. 212.

în acelaşi fel *Arnaque et entôlage (Coţcării şi măsluială)* şi *Oeuvres complètes (Opere complete)* de Albert Camus ; şi chiar în cadrul acestora din urmă *L'Etranger (Străinul)* şi *Noces à Tipasa (Nuntă la Tipasa)* sînt văzute în lumini diferite. Există deci, în funcţie de contexte, o deplasare constantă a unui grad zero local suprapus unui grad zero absolut. Este şi ceea ce sugerează Paul Imbs, care propune reprezentarea noţiunii de stil sub forma unui sistem de încastrări ierarhice[33]. În vîrf, ariile cele mai extinse, jos, cele mai înguste dar şi cele mai imediat perceptibile.

Stil — al unui grup de limbi :
— al unei limbi ;
— al unei epoci ;
— al unor genuri literare ; stiluri proprii unor subiecte ;
— al unei şcoli sau mediu literar ;
— al unui scriitor ;
— al unui moment din viaţa scriitorului ;
— al unei opere ;
— al unei părţi, paragraf, mişcare etc. ale unei opere ;
— al unei fraze.

Fiecare nivel constituie deci un tip de context, creator de normă, orientînd toate etosurile autonome care se dezvoltă la un grad inferior, spre o realizare efectivă.

La lectură, trebuie să fim atenţi la revenirea fenomenelor care prezintă trăsături identice (metabole cu efecte autonome comparabile, înlănţuiri lexicale etc.). Se constituie încetul cu încetul, în jurul acestora, un veritabil „cîmp stilistic", sumă a valorilor literare cu care sînt încărcate de-a lungul aparţiilor lor. Într-un anume fel, e vorba de un nou tip de apartenenţă localizantă, care nu se mai plasează de data aceasta la nivelul limbii ci la nivelul textului. Ceea ce complică studiul acestor cîmpuri este faptul că, la fel cu macrocontextul,

---

[33] Paul IMBS, *op. cit.*, p. 76.

ele nu se constituie imediat [34], ci de-a lungul decodării mesajului. Acesta este locul în care intervine din plin tendința proprie cititorului de a finaliza ansamblurile de metabole.

Putem să ne reprezentăm astfel textul ca pe un spațiu căruia esteticianul trebuie să-i studieze rețelele multidimensionale de interdependențe, de corespondențe, de relații sintagmatice sau paradigmatice care se stabilesc între diversele metabole ajungînd astfel să creeze efecte sinnime. Problema este, cu siguranță, complexă. Ea este cu atît mai complexă, cu cît etosurile sinnime ale metabolelor lingvistice se unesc, pentru a crea un al patrulea nivel (astăzi puțin explorat), cu etosurile degajate de figurile aparținînd altor sisteme semiologice : metabolele povestirii, ale interlocutorilor, ale suportului etc. Va trebui deci, înainte de a aprofunda cercetarea etosului literar, să determinăm statutul retoric al acestor noi figuri și să le descriem funcționarea.

4. *ETOS ȘI JUDECATĂ DE VALOARE*

În rîndurile precedente, am distins cu grijă etosul de judecata de valoare. Totuși, se știe că orice text poate suscita o asemenea apreciere. Dar acest demers este metastilistic ; aprecierea este în mod logic posterioară recunoașterii etosului generat de text în totalitatea sa. Trebuie observat, în orice caz, că această judecată de valoare ține în mare măsură și de interpretarea receptorilor mesajului. Actul de a exprima, într-un mod manifest sau nu, satisfacția estetică sau nemulțumirea în fața unui text determinat, presupune într-adevăr prezența unei scări de valori a cărei organizare și ierarhie scapă pînă în prezent oricărei măsurători precise. Ea depinde de foarte multe variabile (psihologice, culturale, sociologice etc.), putînd fi contaminată de alte scări de valori (etice, politice etc.), existente în fiecare individ. Studierea aprofundată a acelui răspuns, care e aprecierea este, deci, „de alt ordin" și reclamă metode și concepte radical diferite de cele de care ne-am folosit pînă acum.

[34] Prima obiecție care poate fi adusă studiilor cîmpurilor stilistice așa cum le-a propus Pierre Guiraud („Le champ stylistique du *Gouffre* de Baudelaire", în *Orbis Litterarum*, 1958) este aceea de a nu ține seama de acest dinamism și de procesul lecturii.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II

CĂTRE O RETORICĂ GENERALĂ

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AVERTISMENT

Deşi am prevenit cititorul încă din introducere, nu e inutil totuşi să repetăm că această a doua parte a studiului nostru nu pretinde să fie altceva decît o primă incursiune în teritoriile aproape necercetate ale unei retorici aplicabile la toate modurile de expresie. Pe cît de relativ uşoară era descrierea, cu grija preciziei, a figurilor de limbaj, dintre care cele mai multe erau bine şi de mult cunoscute, cu atît mai primejdioasă e încercarea de a proiecta sistemul metabolelor în domenii care nu s-au eliberat încă de sub dominaţia intuiţiei. Trecînd de la lingvistic la semiologic, există riscul inevitabil de a fi aproximativ şi incomplet.

Cu toate acestea, am considerat util să propunem două încercări în această direcţie, avînd în vedere tocmai noutatea materialului tratat şi contribuţia pe care ele ar putea-o avea la constituirea unei retorici moderne.

Prima priveşte transformările la care funcţia retorică supune regimul presupus normal al comunicării, comunicare văzută ca un raport interpersonal, considerată din punctul de vedere al actorilor acestui proces. Desigur, vom recupera aici cîteva din figurile descrise de autorii clasici, dar le vom integra într-un ansamblu omolog modelului fixat în prima parte. Pentru motive evidente, acest capitol se va baza încă, în principal, pe materialul lingvistic, dar, teoretic, ceea ce se va spune aici despre comunicarea lingvistică va trebui să poată fi transpus în sisteme de comunicare non-lingvistică. Pictorul este într-un fel o persoană care se adresează unei alte persoane vorbindu-i despre lucruri sau despre fiinţe.

În ceea ce priveşte al doilea şi ultimul capitol al acestei părţi, el se abate cu mai multă fermitate de la domeniul ling-

vistic, mai ales dacă considerăm că „lingvistica se oprește la frază“ [1]. Este evident că succesiunile frazelor în practica literară, ca și în practica cotidiană sau științifică a vorbirii se organizează sau pot să se organizeze după reguli care nu mai sînt cele ale limbii. Roland Barthes merge pînă la a spune că vechea retorică a avut cu siguranță ambiția de a fi această „a doua lingvistică“ care să se ocupe de „discurs“ (sau de ceea ce noi am numit „dezvoltări“) [2]. Oricum ar fi, rămîn încă multe de făcut pentru a stăpîni categoriile proprii diferitelor tipuri de discurs, chiar dacă am presupune că acestea sînt de pe acum bine diferențiate. Ipoteza generală a teoriei noastre va rămîne și se va baza pe aplicație: dată fiind norma sau gradul zero al unui anume tip de discurs, retoricianul se va abate de la aceasta pentru a produce sensuri sau efecte specifice.

Printre tipurile de discurs, povestirea sau narațiunea constituie fără îndoială unul dintre cele mai interesante, prin importanța sa din punct de vedere estetic și mai ales literar. Dar nu trebuie să uităm că și pictura și cinematograful, de exemplu, pot și ele să istorisească povești. Rezultă de aici că unind cîteva reflecții asupra metabolelor povestirii, ne situăm încă o dată „dincolo de frază“.

---

[1] și [2] Roland BARTHES, „Introduction à l'analyse structurale du récit“, în *Communications*, nr. 8, 1966, p. 3.

I

FIGURI ALE INTERLOCUTORILOR

0. *GENERALITĂȚI*

Am putea, pe bună dreptate, să ne întrebăm dacă există vreo justificare în izolarea unui grup de metabole referitoare la interlocutori. Interlocutorii și sateliții lor nu apar în mesaj decît prin cuvinte și prin relațiile dintre ele. Ei aparțin ca atare sistemului general al limbii și pot face obiectul oricăruia din cele patru tipuri de figuri analizate în prima parte a lucrării.

Pe de altă parte, teoria jakobsoniană a factorilor riscă să lase impresia completei independențe a acestora unul față de celălalt. Or, de fapt, mesajul este rezultatul sau locul comun al interacțiunii acestor factori, pentru că, în definitiv, toți se manifestă prin intermediul cuvintelor. Ar fi arbitrar deci, din punct de vedere al comunicării ca atare, să izolăm receptorul de emițător, chiar dacă accentul pus pe unul sau pe celălalt dă naștere la ceea ce Jakobson numește funcția expresivă și, respectiv, funcția conativă. Aceste persoane sînt numite prin cuvinte și constituie prin aceasta referenți, în aceeași măsură cu referenții oricărui semn.

Totuși, însăși natura actului comunicării, fie ea lingvistică sau nu, conferă receptorului și emițătorului un rol privilegiat și simetric și impune în universul semantic un anume număr de secționări care alcătuiesc sistemul. Structura persoanelor în limba franceză, așa cum o vom prezenta aici inspirîndu-ne din teoria lui E. Benveniste [1], poate fi redusă la un arbore disjunctiv foarte simplu, bazat pe șase opoziții binare :

---

[1] BENVENISTE, *Problèmes de Linguistique générale*. „Bibliothèque des Sciences Humaines", Gallimard, 1966, pp. 225—236.

		Apersoană		
		Orto-persoană (subiect real)	Pseudo-persoană (subiect aparent)	
			IL	
	Persoană (animată)	Non-persoană (inanimată)		
		IL		
	Terminală (specificată)	Non-terminală (non-specificată)		
Emițător	Destinatar	Definită	Nedefinită	
JE	TU	IL	ON	Singular
NOUS	VOUS	ILS		plural

FIG. 17. — *Sistemul personal al limbii franceze*

(în această schemă au fost încadrate speciile care se pot realiza în cadrul enunțurilor).

Vîrful tabloului este ocupat de o categorie în care noțiunea de persoană nu-și găsește locul : toate opozițiile pertinente sînt aici neutralizate. Este momentul să amintim că persoana este specificată totdeauna printr-un verb, care poartă, ca și pronumele, marca persoanei. *Apersonalul* (preferăm acest termen celui de impersonal din motive pe care le vom vedea imediat) este domeniul verbului folosit la un mod nepersonal, cum este infinitivul sau participiul. Această categorie denumită tradițional „impersonală" pare-se că în realitate comportă *pseudo-persoane*, adică entități incapabile să-și asume funcția de subiect. Din acest punct de vedere această categorie se opune subiectelor reale sau ortopersoanelor. În fraza „plouă, burează" *, paralelismul cu forme ca „el vorbește, el trăncănește" ar putea reflecta o ideologie subiacentă, o concepție antropocentrică asupra naturii. În acest caz „il" impersonal va fi o abatere în raport cu norma care ar pretinde aici categoria apersonală... Să lăsăm de-o parte această problemă delicată și să ne concentrăm analiza asupra altor opoziții din tablou.

* În franceză : *il pleut, il mouille* (n.t.).

E lesne de observat că în partea de sus a tabloului apar categorii pur semantice : animat/inanimat. Ca şi în arborele general (cap. IV, 2.2) pot fi trasate aici serii endocentrice verticale care pot fi parcurse graţie suprimărilor sau adjoncţiilor. Sînt posibile şi deplasări orizontale (suprimări-adjoncţii), dar ele au un caracter particular datorat dihotomiei perfecte a sistemului şi marii sale stabilităţi (el face parte din cod şi gradul său zero e lipsit de ambiguitate). Aceste abateri orizontale trebuie deosebite cu grijă de permutări (unde dacă un „eu" ia locul unui „tu", reciproc un „tu" trebuie să ia locul unui „eu") ; le vom numi *comutări*, considerîndu-le drept cazuri particulare de suprimare-adjoncţie completă în sistemul binar. O suprimare-adjoncţie nu se poate realiza aici decît prin adăugarea unui sem opus celui care a fost suprimat.

Totodată, persoana cunoaşte încă alte două determinări : genul şi numărul. N-am crezut necesar (poate pe nedrept, dar va trebui să o demonstrăm) să introducem *genul* în analiza noastră. Într-adevăr, el nu permite abateri specifice în ce priveşte persoana (chiar dacă fig. 17 este asimetrică din acest punct de vedere : numai „el" şi „lucru" sînt marcate de gen). În ce priveşte *numărul* el este, dimpotrivă, pertinent, pentru că emiţătorul unui mesaj trebuie să fie *obligatoriu unul singur*. Numărul se traduce pur şi simplu printr-o sporire a tuturor căsuţelor din tablou cu o a treia dimensiune, ceea ce permite un al treilea tip de abatere. Abaterile de la număr sînt posibile numai între cei doi poli ai perechii (cel puţin în limba noastră, pentru că alte idiomuri cunosc şi dualul) aşa încît, ca mai sus, avem de-a face cu nişte comutări.

Nu trebuie totuşi să pierdem din vedere observaţiile esenţiale ale lui Benveniste asupra naturii particulare a pluralului persoanelor terminale : În „noi" există un „eu" dominant (şi în „voi" un „tu") care este într-o anume măsură cel care reprezintă şi exprimă grupul. După formula lui Benveniste, *pluralul este un factor de nelimitare, nu de multiplicare*. Vom adăuga că „eu" este un deviator sau *shifter*, care specifică persoana într-un act de enunţare, adică o face „responsabil" în sensul cel mai propriu al cuvîntului : de aici decurge etosul tuturor figurilor în sistemul persoanelor.

Înainte de a trece la inventarierea figurilor, se impune o ultimă observaţie. Scrierile pe care le cunoaştem se clasează în genuri care au norme specifice în privinţa persoanei. E posibil ca această normă să constituie la rîndul ei o abatere în raport cu limbajul cotidian, dar nu vom lua în considerare această abatere : nu vom reţine decît abaterile secunde, în raport cu norma genului.

1. *COMUTAREA PERSOANĂ/NON-PERSOANĂ*

Dacă e „firesc" să tutuieşti, sau cel puţin să te adresezi cu pronumele personal de persoana a II-a plural unui interlocutor, se întîmplă totuşi frecvent ca acest „tu" să dispară din discurs. Cea mai mare parte a publicaţiilor ştiinţifice face abstracţie de pronumele de adresare ca şi de „eu"-ul ascuns în spatele obiectivităţii ştiinţifice. Asta nu înseamnă că tratatele de geometrie sau de fizică, scrisorile sau chemările sub arme n-ar avea destinatar. Dar norma în aceste cazuri este opusă normei din genul epistolar. Ne-am mira dacă un matematician ar scrie : „Tu iei un doi şi un trei..." sau „Tu consideri două paralele..." Vom fi tot atît de surprinşi dacă un îndrăgostit va trimite logodnicei sale, ca mărturii ale iubirii, articole redacţionale sau extrase ştiinţifice. Pentru că fiind vorba de o relaţie personală, norma, în limbajul dintre îndrăgostiţi, pretinde pronumele „tu" sau „dumneavoastră". Dimpotrivă, limbajul ştiinţific a convertit abaterea în „normă", făcînd imposibilă apariţia în text a lui „eu" sau „tu" şi scandaloasă o eventuală prezenţă a acestor pronume. Nu înseamnă însă că tratatele de geometrie nu se adresează cuiva, aşa cum un jurnal intim, chiar cifrat fiind, nu se adresează măcar celui care-l va reciti.

În scopuri retorice am putea totuşi reinsera un „tu" în aceste tipuri de texte, regăsind un limbaj preştiinţific ca cel al alchimistului care spunea pe un ton confidenţial :

Si le fixe tu sais dissoudre
Et le dissous faire voler
Puis le volant fixer en poudre
Tu as de quoi te consoler.

Odată instituită norma, indiferent de abaterea de la care a pornit, orice violare a acestei norme are un efect retoric. Dovada ne-o face Descartes. Deşi se ştie de mult că filozofia nu există decît prin şi pentru filozofi, începînd scrierea unei lucrări filozofice la persoana întîi, Descartes a sfidat o normă pe care obişnuinţa o ratificase. Din acel moment, el creează o anume abatere pentru cine se miră că enunţarea unei metode „de a ne conduce bine raţiunea" poate fi precedată de o povestire aproape romanescă. „Eul" *Discursului* este tot atît de legitim ca cel al *Confesiunilor* Sfîntului Augustin sau ale lui Jean-Jacques. Dar oricît a fost el de natural sau de „realist", cum zice Butor, a surprins, aşa cum surprinde pînă devine obişnuinţă, apariţia lui Alfred Hitchcock în toate filmele sale.

Într-o mare măsură, genurile literare regizează intrările şi ieşirile lui „eu", „tu", „el". Dar aceste genuri nefiind decît maniere convenţionale de a scrie, vine o zi în care, de exemplu, eseul luînd forma romanului, romanul poate să se transforme în eseu. Persoanele îşi vor schimba atunci rolurile, iar abaterea resimţită se va „normaliza" ulterior din moment ce un critic (Claude Roy) poate declara fără ca nimeni să se mire, că a citit *L'être et le néant* (*Fiinţa şi neantul*) „ca pe un roman". Într-o filozofie ca cea existenţialistă care evidenţiază „eul", tocmai absenţa acestuia va fi uimitoare.

Cînd Lamartine întreabă :

Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?

poţi vorbi cu greu de metabolă, pînă într-atît poezia romantică a făcut o modă din conversaţia cu natura. Totuşi, înainte ca aceste conversaţii să fi devenit o regulă a genului poetic, ele trebuie să fi surprins, cum a surprins mai tîrziu comutarea inversă operată de Verlaine :

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.

Un creştin i se poate adresa Dumnezeului său în termenii consacraţi : „Tatăl nostru care *eşti* în ceruri..." *. Dar aceste

* In franceză în text : Notre Père qui *êtes* aux cieux..." (n.t.).

cuvinte trebuie să fi avut o savoare retorică în gura unui deist sau panteist. Dacă biologii nu știu încă cu precizie unde începe și unde se sfîrșește viața, nu există nici un motiv de uimire în fața frecvenței acestor comutări, cu atît mai mult cu cît fabuliștii, amici ai animalelor vorbitoare, și filozofii atenți la mișcarea conștiinței în plante și în structura materiei chiar, mai au încă numeroși discipoli.

Mai rară este comutarea orto-persoană / pseudo-persoană prin care un subiect pe care gramatica îl numește „aparent" devine „real" ca în această jelanie :

C'est la faute à ceux qui pleuvent

(A. Blavier).

2. *COMUTAREA TERMINAL/NON-TERMINAL*

S-a tot evocat acel „el" folosit ca la Cezar pentru a sublinia rolul uzurpator al persoanei a III-a în scopuri retorice. Totuși, exemplele de acest fel sînt mai numeroase. În *Une Soirée avec M. Teste* (*O seară cu dl. Teste*), „el" este adesea un „eu" care nu îndrăznește să se numească. La fel procedează Lichtenberg cînd descrie „caracterul unui om pe care îl cunosc" și care nu este altul decît el însuși :

> *Se gîndește la moarte dar niciodată cu repulsie, ar dori să se poată gîndi la toate cu aceeași dezinvoltură și speră că într-o zi creatorul îi va cere cu blîndețe înapoi viața al cărei proprietar foarte econom nu însă și pervers a fost.*
>
> (Lichtenberg)

Cînd Lichtenberg scrie :

> *Se mira că blana pisicilor era străpunsă de două găuri exact în locul ochilor.*
>
> (Lichtenberg)

cu siguranță că el a fost primul care să se mire. „El" este un „eu" ținut la distanță, așa cum se întîmplă adesea la Henri Michaux a cărui operă pare a fi o provocare la adresa retoricii. La el „ceea ce separă persoanele contează mai puțin decît

ceea ce le unește ; esențialul va consta astfel în a respinge probele formale care ar putea fi găsite în sprijinul diferențelor dintre ele“ [2]. Totuși, dacă aici normele sînt permanent tulburate și abaterile cele mai diverse capătă fără încetare statut de „normă“, Raymond Bellour a arătat foarte bine că substituțiile de persoane se supun unor legi vagi și lipsite de obligativitate dar unele dintre ele cel puțin sînt suficient de ferme încît să se poată degaja de aici anumite procedee care țin de retorică : în special acea obișnuință a lui Michaux de a vorbi despre sine la persoana a III-a, preferînd, uneori, chiar un pronume impersonal în locul lui „el“ *. Regăsim acest procedeu la Beckett care combină două comutări : terminal / non-terminal și definit / nedefinit, pentru a pune în discuție propria sa individualitate.

Legile genului, dimpotrivă, au impus de mult criticului să vorbească de un autor la persoana a III-a singular. Astăzi, sub influența unui Bachelard, se impune o critică de „identificare“ care tinde să desființeze distanța care îl separă pe critic de autorul său.

A quel feu vais-je donc me vouer ?
A quelle flamme pourrai-je me ranimer sans en même temps me détruire ?
Nerval regarde autour de lui : il y découvre le soleil [3].

Cine vorbește ? J.-P. Richard, în numele lui Nerval ? Nerval, în limbajul lui J.-P. Richard ? Nu se mai știe. „Eul“ criticului se confundă cu cel al poetului.

> *Dans* La Tentation de St. Antoine, *la luxure s'étale, se vautre : j'épouse l'autre en l'écrasant, c'est-à-dire en l'empêchant d'exister ; mon affaissement sur lui l'oblige à s'affaisser lui-même, je transforme mon corps en masse obscène.* [4]

---

[2] Raymond BELLOUR, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, „Les Essais“, Gallimard, 1965, p. 85.

* *on* pentru *il* (n.t.).

[3] Jean-Pierre RICHARD, *Littérature et sensation*, Paris, Le Seuil, p. 37.

[4] Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955, p. 168.

Cine vorbeşte ? Richard sau Flaubert ? Zadarnic s-ar invoca fenomenologia, postulatele ei şi consecinţele lor metodologice, nu se poate nega că Richard, ca şi G. Poulet, ne face să luăm drept subiect real un subiect aparent. Fie că împrumută vocea lui Nerval, fie că împrumută citatele lui Flaubert, pentru a fi confundat intenţionat „eu" cu „el", Richard ne oferă spre lectură opere care ţin în acelaşi timp de eseu şi de roman. „Însoţindu-se cu celălalt", „eul" critic devine un „eu" narator. Nu contează dacă are sau nu acest drept. Unei retorici care pîndeşte abaterea şi norma, îi e de ajuns să remarce că în critica actuală, persoanele nu se mai află „la locul" consacrat de o anume tradiţie. Acel „el" sacralizat de critica „obiectivă" anterioară cedează în faţa unui „eu" care pare „normal" din momentul în care ne dăm seama că funcţia lui e aceea de a reprezenta o fiinţă hibridă, jumătate critic, jumătate poet sau romancier.

La fel, „tu" ca şi „eu" poate apărea, cînd ne aşteptăm mai puţin, pentru a reduce, de exemplu, distanţa dintre scriitor şi personajele sale. În *La modification* (*Renunţarea*), Butor descrie cu o minuţie de entomolog, un „el" care călătoreşte, tutuindu-l ca şi cînd ar dori să se afle împreună într-o intimitate care să excludă lectorul inoportun. Cel „modificat" va fi cititorul obişnuit. Aceeaşi complicitate, mai puţin familiară, o găsim în *Les Caves du Vatican* (*Pivniţele Vaticanului*), cînd Gide îşi dezaprobă eroul : „Lafcadio, nu vă mai urmez !" (Vom vorbi despre comutarea dintre „tu" şi „dumneavoastră" în paragraful 5).

Publicitatea recurge adesea la comutarea inversă. În principiu ea ar trebui să „uzeze de *tu*", cum zic italienii *, sau cel puţin de *dumneavoastră*. Dar adesea publicitatea foloseşte persoana a III-a singular pentru a retrage destinatarului, care este înainte de toate un eventual client, ceea ce s-ar putea numi „responsabilitatea" sa. „Omul de gust se îmbracă la Z" — „Femeia în pas cu moda se încalţă la Y" ; aceste formule s-au banalizat atît de mult încît abaterea nu mai este observabilă decît la analiză. Cu toate acestea, un spirit foarte simplu sau unul foarte maliţios, poate foarte

---

* *dare del tu* (n.t.).

bine să considere că aceste mesaje nu îl privesc, lucru suficient pentru a proba faptul că persoanele vizate percep abaterea, chiar dacă o reduc instantaneu. Fără subînțeles, fără efect retoric, astfel de expresii n-ar fi cu adevărat altceva decît ceea ce sînt.

La fel, în terapeutica prin „realizare simbolică" elaborată de M.-A. Sèchehaye, e „normal" ca terapeutul să i se adreseze pacientului cu persoana a III-a singular pentru a evita dintru început grija acestuia din urmă de a răspunde, mai precis, de a răspunde la ceea ce i se spune.

> *Acum, mama o va hrăni pe micuța Renée. E ora la care se bea laptele bun din merele mamei* [5].

Pentru a-i da încredere bolnavului îl iei drept Cezar, așa cum o mamă întreabă un copil prea delicat: „Vrea Maria încă puțină supă?" Un martor oarecare, necunoscător al regulilor impuse limbajului de mentalitatea infantilă, ar putea sesiza abaterea care scapă copilului și bolnavului, și care poate scăpa chiar mamei sau doctorului.

În această categorie de comutări ar putea fi plasate toate trecerile de la discursul direct la cel indirect (și invers) care creează o „abatere" și care au drept scop ieșirea din ciclul „responsabilității" sau, dimpotrivă, intrarea în el.

3. *COMUTARE EMIȚĂTOR/DESTINATAR*

Conform normei lingvistice, „eu" îl indică pe cel care vorbește implicînd totodată un enunț a cărui responsabilitate este asumată de „eu"; spunînd „eu" nu pot să nu vorbesc despre mine. Această normă este însă adesea încălcată nu numai în poezie, ci și în limbajul cotidian. Cînd un tată mînios spune fiului său: „Cum, nu mi-am făcut lecțiile! Vin la masă fără să mă spăl pe mîini!" e limpede că el nu-și adresează sieși vreun reproș. El comută doar semnele care indică în mod obișnuit pe interlocutori. În exemplul respectiv, „eu" are valoare de „tu". Procedeul aparține re-

[5] M.-A. SÈCHEHAYE, *Journal d'une schizophrène*, Paris, P.U.F., „Bibliothèque de psychanalyse et de psychologie clinique", 1960, p. 66.

toricii chiar dacă, în discurs, uzajul limbii permite apariţia unui „eu" ca referent al celui interpelat. În fine, pentru a ne folosi de terminologia lui Benveniste, „eu" şi „tu" sînt „inversabile" datorită faptului că ele se află într-o „corelaţie de subiectivitate". O frază de tipul :

Îmi spui : „am venit să te văd ieri"

nu are nimic retoric. Nici un echivoc nu împiedică identificarea lui „eu", căci ştim că destinatarul unui mesaj, din momentul în care are cuvîntul, trebuie să se desemneze prin „eu".

Această comutare inversă („eu" → „tu") care, în exemplul citat, serveşte la reducerea abaterii, poate, în alte fraze, să asigure prezenţa abaterii. Este cazul monologului interior, devenit atît de frecvent încît nu mai miră pe nimeni. „Eu" se divide în fragmente de „eu" care se interpelează şi permit unui vorbitor combinarea funcţiei conative cu funcţia expresivă a limbajului. Sully a folosit sistematic acest tip de comutare scriindu-şi *Memoriile* la persoana a doua. Dar nu e nevoie să fii Sully pentru a folosi acest procedeu. Recurgem la el mereu, de fiecare dată cînd dorim să ne ţinem la distanţă de noi înşine. Valéry, pe care l-a chinuit multă vreme această tentaţie, recurge constant la el :

Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,
Et je ne savais pas me chérir et me joindre !
Mais te voir, cher esclave, obéir à la moindre
Des ombres dans mon coeur se fuyant à regret,
Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret,
Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée
Trahir... peindre sur l'onde une fleur de pensée,
Et quels événements étinceler dans l'oeil !
J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil,
Que nulle vierge enfant échappée au satyre,
Nulle ! aux fuites habiles, aux chutes sans émoi,
Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi !...

Am putea spune că în *Fragments du Narcisse*, destinatarul mesajului poetic este reflectarea tînărului în apă, ceea ce

implică o comutare persoană / non-persoană. Monologurile interioare se pot interpreta în două moduri, după cum le socotim ca veritabile monologuri sau ca dialoguri între „eu" și alte „euri" fragmentare, fie că e vorba de un „eu" spiritual sau unul fizic, fie că e vorba de un „eu" care suferă sau de cel reflectat într-o oglindă. Această dublă interpretare e valabilă pentru conversațiile lui Baudelaire cu inima sa, cu sufletul său, cu durerea sa. Ea este la fel de valabilă pentru conversațiile lui Valéry cu spiritul său.

O mon Esprit !
(...)
Tu te fais souvenir non d'autres, mais de toi,
Et tu deviens toujours plus semblable à nul autre.
Plus autrement le même, et plus même que moi.
O Mien — mais qui n'est pas encor tout à fait Moi !

Dacă optăm pentru dialog, în comutarea persoană / non-persoană, intervine în mod obligatoriu o sinecdocă. Dacă nu, avem o comutare receptor / emițător.

Revenind la comutarea „tu" → „eu", putem observa că este frecventă în literatura de propagandă. În principiu, ea ține de funcția conativă, dar această funcție ajunge să fie mascată sub aparența funcției expresive în care „eu" înlocuiește persoana a II-a pe care am fi așteptat-o. Propozițiile care circulau acum cîțiva ani în S.U.A., „Votați cu Eisenhower" sau „Trebuie să votezi cu Eisenhower", se traduceau invariabil prin „I like Ike". E limpede că numeroșii emițători ai acestui mesaj nu se mărgineau doar la exprimarea unei opinii. Ei se adresau milioanelor de destinatari pentru a-i obliga să gîndească la fel cu ei. Spunînd „eu", ei gîndeau „tu", bizuindu-se în această manevră pe psihologia mulțimii care presupune că orice „tu" al mesajului se recunoaște în subiectul său.

4. *COMUTAREA DEFINIT/NEDEFINIT*

Este adesea greu de stabilit din ce moment comutările definit / nedefinit, foarte frecvente în limbajul uzual, devin fapte propriu-zis retorice. Într-adevăr, în limbajul cel mai

puțin sofisticat, „on“ * poate avea valoarea oricărei persoane, cu singura restricție că nu poate fi decît subiect. Dacă în timpul nopții niște persoane neidentificate au desfundat strada, pare normal să se spună : „S-a desfundat strada“ **. Se va putea spune familiar și : „Au desfundat strada“ ***. Abaterea e aproape imperceptibilă, putînd trece neobservată. E vorba mai puțin de comutarea definit / nedefinit, pentru că infracțiunea anonimă este atribuită unor persoane necunoscute, dar definite, sau cel puțin care vor fi definite în cursul anchetei. E adevărat că valoarea retorică a comutării va apărea mai bine cînd „on“ va avea valoarea persoanei a II-a într-o frază de tipul „On se promène ?“ „On a bien mangé ?“ care, după cum se adresează unei persoane sau mai multora, poate însemna respectiv :

„Te plimbi ?“ sau „Vă plimbați ?“
„Ai mîncat bine ?“ sau „Ați mîncat bine ?“

În acest caz, comutarea definit / nedefinit va părea evidentă. Totuși, asemenea comutări sînt într-atît de banale, încît au ajuns să figureze în dicționare. Trebuie, poate, ca această comutare să fie de tipul „eu“ / pronume nedefinit (*je / on*) pentru ca abaterea să pară flagrantă. Un om îi poate răspunde patronului care-l acuză de incompetență : „Fiecare face ce poate“ ****. În acest caz, e clar că omul vorbește de sine însuși. În anumite fraze cu valoare gnomică „on“ poate avea valoarea lui „eu“, dar un „eu“ care nu exclude celelalte persoane :

Ești cum ești *****
Nu ai întotdeauna douăzeci de ani ******.

Abaterea nu este aici atît de marcată și putem considera că acest impersonal are sensul său consacrat. Deci „eu“ și pro-

* Pronume nehotărît în limba franceză (n.t.).
** În franceză în text : *On a dépavé la rue* (n.t.).
*** În franceză în text : *Ils ont dépavé la rue* (n.t.).
**** În franceză în text : *On fait ce qu'on peut* (n.t.).
***** În franceză în text : *On est comme on est* (n.t.).
****** În franceză în text : *On n'a pas tous les jours vingt ans* (n.t.).

numele nedefinit se opun în același timp ca terminal /non-terminal și ca definit / nedefinit. Pornind de aici, se pot aprecia mai bine abaterile voluntare ale lui Samuel Beckett în *Molloy :*

> *Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus. On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent (...) De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ci, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout (...) Si l'on pense aux contours à la lumière de jadis c'est sans regret. Mais on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on ? Je ne sais pas. Il passe des gens aussi, dont il n'est pas facile de se distinguer avec netteté. Voilà qui est décourageant. C'est ainsi que je vis A et B...*

Pierderea individualității este descrisă de Beckett prin comutarea „eu" / pronume nedefinit. Abaterea analizată nu există pentru personajul său. Ea este flagrantă numai pentru cine nu e, ca Molloy, alienat, depersonalizat, sau, dacă vreți, nedefinit. Dealtfel, el nu este singurul în această situație în romanul amintit, pentru că femeia care-l adăpostește este și ea indicată prin pronumele nedefinit. E remarcabil, în această privință, următorul pasaj în care pronumele nedefinit este folosit cu trei valori diferite :

> On *trouvera étrange que j'ai pu faire les mouvements que j'ai indiqués, sans leur secours (des béquilles). Je trouve cela étrange.* On *ne se rappelle pas tout de suite qui on est, au réveil. Je trouvai sur une chaise un vase de nuit blanc avec un rouleau pe papier hygiénique dedans.* On *ne laissait rien au hasard.*

Dacă cel de al doilea pronume nedefinit introduce o propoziție aplicabilă oricui, primul îl indică fără echivoc pe cititor, iar al treilea pe gazda lui Molloy.

Unii autori ca Fontanier au izolat o interesantă comutare de persoane sub numele de *permutare de persoane* *. Figura

* Am echivalat astfel termenul lui Fontanier *énallage de personne* (n.t.).

constă în folosirea unui „vous" pentru un „on", ca în acest exemplu din Lamartine :

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.

5. *COMUTAREA SINGULAR/PLURAL*

Cea mai banală formă a acestor comutări este cea a abaterilor intrate în uzajul limbii, dar care devin sensibile cînd le privim cu atenție : pluralul majestății și cel al politeții. Prin plural, „eul" savantului se dizolvă în anonimat, iar „eul" monarhic se amplifică pe măsura orgoliului său. Un joc subtil devine posibil pornind de la noțiunile codificate în „tu" și „dumneavoastră", noțiuni ale intimității și politeții :

Vous ne répondez point ?... perfide ! je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.

(Racine)

În franceză, pluralul majestății nu se aplică persoanei a III-a, poate pentru că aceasta este exclusă din ciclul „responsabilității". Totuși, în germană există posibilitatea de-a trata destinatarul ca pe o persoană (nelimitată de plural) de la care nici măcar nu se cere un răspuns.

În afara pluralului politeții și al majestății, unii autori folosesc pluralul retoric. Este cazul exemplului pe care l-am citat în legătură cu comutarea Pseudo-persoană / Orto-persoană :

C'est la faute à ceux qui pleuvent.

Mai puțin net, dar ținînd de același mecanism va fi acest exemplu din Beckett :

Le gendarme s'est dispersé.

Comutarea inversă, de la plural la singular, poate fi descoperită, de exemplu, în dezbaterile dintre politicieni sau dintre adepții unor religii diferite. „Ce crede despre asta marxistul ? Ce gîndește creștinul ?". Delegatul grupului vizat va putea răspunde „Eu...". Dacă „noi", cum spunea Benveniste, conține un „eu" dominant, nu e mai puțin adevărat că folosirea

lui „eu" devine abatere în măsura în care el elimină ansamblul de „euri" care îl formează pe „noi" în favoarea unuia singur.

Predicatorii regăsesc frecvent limbajul biblic cînd se adresează comunităţii credincioşilor spunînd: „eşti un păcătos". Astfel ei adoptă aceste forme prin care adresîndu-se unuia se adresează tuturor:

Tu es poussière et tu retourneras en poussière.
Tes père et mère honoreras...

Comutările el/ ei furnizează exemplele cele mai puţin clare. Putem reţine doar singularul colectiv de tipul:

Patronul îşi bate joc de revendicările muncitorului.

6. *OBSERVAŢII*

Analiza noastră s-a referit mai ales la suprimările-adjoncţii, sau comutările sistemului binar al persoanelor. Aceste operaţii presupun că o persoană a fost aleasă pentru a o înlocui pe alta. Atît timp cît cele două persoane sînt păstrate, se obţine o structură de suprimare-adjoncţie complementară celei a oximoronului (în care termenii se exclud prin negaţie nu prin complementaritate). Putem reconsidera poate din acest unghi de vedere inepuizabila frază a lui Rimbaud:

Je est un autre.

În domeniul adjoncţiilor trebuie să menţionăm *adjoncţia repetitivă*, care i-a furnizat lui R. Queneau acel „Moi je" * din *Exercices de style*.

În fine, deplasările verticale în cadrul arborelui disjunctiv al persoanelor corespund sinecdocelor. E frecventă *sinecdoca generalizantă* extremă, cea care exclude, pînă la incertitudine, noţiunea de persoană, recurgînd la apersonal, fie printr-un participiu ca în acest proverb:

---

* Reluare a formei atone a pronumelui personal de persoana întîi *je* prin forma tonică *moi* (n.t.).

Donnant donnant

fie printr-un infinitiv ca în

A dormi, a visa poate... (Shakespeare)

sau în acest ultim exemplu din Mallarmé, interesant pentru că reduce chiar el abaterea :

Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres...

E adevărat, cum semnalează Jean Dubois, că infinitivul și participiul se apropie respectiv de substantiv și de adjectiv [6], dar acestea sînt forme verbale non marcate prin referință la persoană, avînd drept corelate posibile, formele corespondente marcate.

7. CONCLUZII

Să repetăm că nu toate substituțiile de persoane fac obiectul retoricii. Cînd italienii folosesc persoana a II-a plural pentru a III-a singular, ei recurg la o expresie uzuală. Același procedeu în „fritaliană" nu e normal decît în anume expresii specifice unor contexte. „Maiestatea sa este servită !" sau „Vrea excelența sa să-și dea osteneala... ?". În afara acestor întrebuințări consacrate, ceea ce pentru un italian e expresie banală a politeții, devine în franceză, în măsura în care contextul i-o permite, o figură față de care sîntem sensibili dacă ne-am deprins să distingem limbajul regilor de cel al prostimii.

Dacă noțiunile de abatere și de normă corespund unei realități, e limpede că în vorbire nu există normă absolută și că în acest domeniu retorica nu trebuie să aibă pretenția de a o institui. Dacă e „normal" să ne adresăm unei persoane folosind persoana a II-a singular sau plural, norma în chestiune nu va fi niciodată decît o convenție revocabilă imediat ce părăsim ceea ce Wittgenstein numea *Sprachspiel*, adică acel joc al limbajului în cadrul căruia se impune norma.

Exemplele, care s-ar putea înmulți după plac, ne arată că nu există figuri decît în germene. Substituirile de per-

[6] Jean DUBOIS, *Grammaire structurale du français : le verbe*, p. 14.

soane, suprimarea sau adăugirea lor nu sînt retorice decît dacă devine limpede că, pentru cine se folosește de ele sau pentru cine le remarcă, ele distrug o convenție și înșeală o așteptare. Pentru a recunoaște într-o substituție de persoane o operație retorică, trebuie să fim siguri că e vorba de o abatere și de asemenea să recunoaștem norma de la care ea se abate. De aceea, într-o operă ca cea a lui Michaux, retoricianul va găsi cu greu figurile, deoarece pentru Michaux, de exemplu, nu e deloc „normal" să vorbească despre sine la persoana întîi. E puțin spus că el refuză regulile. El le ignoră sau, dacă vreți, socotește „normal" să nu țină seama de ele. Folosirea lui „el" pentru „eu", la care recurge cel mai adesea, poate trece drept o figură, dacă o judecăm în raport cu limbajul curent, dar figura dispare pentru cel care o confruntă cu întreaga operă a lui Michaux. Un autor de o asemenea importanță are propriul său „joc de limbaj" și se poate ajunge la concluzia că folosirea persoanelor în conformitate cu uzajul relevă, paradoxal, o figură retorică, cînd, dimpotrivă, folosirea lor împotriva convențiilor nu implică în mod obligatoriu existența figurii.

Sîntem însă aici la nivelul funcției sinnime a trăsăturilor retorice. La acest nivel și prin jocul elementelor contextuale, abaterile pot să se normalizeze, făcînd să apară posibilitatea unor noi abateri.

II

FIGURILE NARAȚIUNII

0. *GENERALITĂȚI*

Printre „dezvoltările" sau secvențele de fraze cele mai notabile, cel puțin din punct de vedere literar, ceea ce se numește povestirea sau narațiunea constituie fără îndoială un teritoriu privilegiat pentru generalizarea retoricii, în măsura în care „structural vorbind, povestirea ține prin natura ei de frază fără a se putea reduce vreodată la o sumă de fraze" [1]. Precizăm că există povestiri în miniatură (*veni, vidi, vici*) alcătuite doar dintr-o scurtă suită sintagmatică. Dar narațiunea ca atare nu se poate descrie în categoriile gramaticii. Dealtfel, ea se întîlnește și în sisteme non-lingvistice : artele plastice (columna traiană, vitraliile, benzile desenate etc.), teatrul ca reprezentare scenică, cinematograful.

Nu e inutil, cum se va vedea imediat, să reluăm în acest cadru celebra distincție propusă de Hjelmslev între forma și substanța expresiei, forma și substanța conținutului [2]. Încă din 1964, Nicolas Ruwet nota că această teorie „permite abordarea unor sisteme de semne diferite de cele ale limbilor naturale" [3]. Semnul saussurian devine aici o unitate de formă „alcătuită din forma conținutului și forma expresiei și fixată prin solidaritatea pe care noi (Hjelmslev) am numit-o funcție semiotică" ; este „o mărime cu două fețe, deschisă în două direcții : în exterior, spre substanța expresiei, în interior, spre substanța conținutului" [4].

---

[1] Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale du récit*, p. 4.

[2] Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, cap. 13.

[3] Nicolas RUWET, *La linguistique générale aujourd'hui*, p. 287.

[4] L. HJELMSLEV, *op. cit.*, pp. 79 și 83.

	substanță	formă
expresie	cîmp fonic	semnale sonore
conținut	cîmp semantic	concepte

TABLOUL XV. — Structura semnului lingvistic

Dacă în așteptarea unei teorii semantice universale, care ar fi „un fel de știință a conceptelor susceptibile de a figura în limbile omenești“ [5], putem amîna examenul eventualelor figuri ale substanței conținutului — presupunînd că ele ar fi posibile, ar fi interesant, însă, să spunem cîte ceva despre substanța expresiei, dat fiind că povestirea poate fi asumată, izolat sau în același timp, de substanțe diferite. Relativ la narațiune, tabloul se constituie după cum urmează :

	substanță	formă
expresie	roman, film, bandă desenată etc.	discurs narativ
conținut	univers real sau imaginat, istorii reale sau fictive	povestire propriu-zisă

TABLOUL XVI. — Structura semiotică a povestirii

Vom aduce imediat cîteva precizări terminologice. Semnul narativ este constituit de raportul între povestirea care povestește și povestea povestită, sau, cu alte cuvinte, între ceea ce, pentru a fi mai concișI, vom numi adesea *discurs* și

[5] Nicolas RUWET, *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967, p. 26.

povestire [6]. Există, evident, și discursuri descriptive, didactice etc. Pe de altă parte, limbajul obișnuit definește povestirea ca „o relatare orală sau scrisă (de fapte reale sau imaginare)" (Robert), ceea ce corespunde în terminologia noastră discursului povestirii înseși.

1. *FIGURI ALE SUBSTANȚELOR EXPRESIEI*

1.1 Suport și substanță

Hjelmslev precizase importanța pe care o are stabilirea unei distincții între substanță și materie, „suport fizic sau psihic de natură non-lingvistică" [7]. Substanța expresiei este cîmpul fonic, așa cum există el în stare potențială într-un suport particular: aparatul de articulație al emisiei sonore. Fiecare limbă impune vorbitorilor ei un sistem fonologic particular și distinct de altele, dar fiecare individ poate, în principiu, să asimileze foneme care nu există în limba sa. Substanța are întotdeauna nevoie de un suport. Dar ea însăși este susceptibilă de a se manifesta în diverse modalități. Un text poate fi *spus*. Și, între diferitele moduri de a-l spune, se vor putea distinge modalități, de la dicțiunea monocordă la dicțiunea expresivă. Un text poate fi *cîntat*. Suportul și substanța nu s-au schimbat dar a fost atinsă în modalitatea ei o normă a substanței: un text este în mod normal spus. Această alterare nu are, în sine, nici o repercursiune la nivelul superior al relației forma expresiei/forma conținutului.

Dacă ne referim la scris, vom regăsi aceeași distincție. Aici substanța este grafică; suportul poate fi manuscrisul, cel mai adesea însă imprimatul, cartea, ziarul. Același text poate fi imprimat cu corpuri diferite de litere, iar cărțile

[6] Această precizare își are importanța ei pentru că, în această privință, terminologia este foarte șovăielnică, cum se poate dealtfel constata, parcurgînd numărul special consacrat „Analizei structurale a povestirii" de revista *Communication* (1966, 8), volum care rămîne cea mai bună lucrare în această problemă.

[7] A.-J. GREIMAS, prefața la *Le Langage* a lui Louis Hjelmslev vol. „Arguments", Paris, Ed. de Minuit, 1966, p. 14.

nu sînt toate de același format. Același suport, aceeași substanță, dar modalități diferite. La fel în ceea ce privește filmul (8, 16, 35, 70 mm., format „standard", format „lat"). Sînt modalități ale suportului fără îndoială, dar care pot deveni modalități ale substanței în momentul în care, într-un text imprimat, un corp 8 aldine se opune unui corp 8 drepte, din momentul în care într-un film variază formatul. Cartea reunește două substanțe : cea a scriiturii și cea a imaginii. Am vorbit numai de modalitățile scriiturii ; dar și imaginea poate fi desen sau fotografie sau chiar amalgam. Desenul și fotografia pot fi în alb și negru, în culori simple, în culori compuse. Tot atîtea modalități ale substanței.

Teatrul tradițional se bazează pe reprezentare, pe prezență, simultană și diferențiată a personajelor și spectatorilor. Acesta îi este suportul. El îmbină două substanțe : una fonică, alta vizuală. Însă reprezentarea vizuală poate fi cea a umbrelor chinezești, a marionetelor sau a actorilor. Substanța fonică cunoaște diferite modalități sau poate fi absentă : pantomima.

Regăsim aceleași substanțe în cinematograf, al cărui suport este ceea ce e proiectat pe ecran. Realizarea suportului se face printr-o suită continuă de imagini pe o suprafață dată. Realizarea substanței vizuale cunoaște trei modalități principale : desene direct pe peliculă (unele încercări ale lui Mac Laren), înregistrarea fotogramă cu fotogramă (desene și obiecte animate), înregistrarea continuă.

1.2 Norme și abateri

Cîteva observații, mai întîi, asupra povestirilor care fac apel la două substanțe. E mai ales cazul cărților ilustrate și al cinematografului.

Dacă considerăm drept normă cartea neilustrată, putem considera, în mare, inserția imaginilor ca tot atîtea adjoncții. Presupunînd că ilustrația conține exact aceleași informații ca și textul, am avea de-a face cu repetiția. Dar mai interesant de reținut e faptul că uneori imaginea anticipează textul : gravurile lui Hetzel preced episoadele narate de Jules Verne.

Putem de asemenea concepe un fel de suprimare-adjoncţie negativă : procedeul lui Lapoujade care ilustrează numai cu imagini ale femeii romanul *Geneviève* de Jacques Lemarchand, în care, în afară de titlu, eroina nu este niciodată numită sau prezentă. La fel, s-ar putea studia evoluţia normelor benzii desenate referindu-ne la raportul dintre imagine şi text. De la comentariul exterior s-a trecut la scrierea dialogului în medalion, s-au redescoperit povestirile fără cuvinte.

Cinematograful mut al anilor douăzeci a cunoscut abaterea prin suprimare. Regula o reprezenta intertitlul anticipînd asupra imaginii. Carl Mayer şi F. W. Murnau au vrut ca în cîteva filme, între care *Ultimul dintre oameni* *, să nu mai existe intertitluri. Dimpotrivă, cînd un Godard în zilele noastre reintroduce intertitlul (*Une femme est une femme* (*O femeie e o femeie*), *Les Carabiniers* (*Carabinierii*)), efectul este resimţit ca adjoncţie. Cinematograful sonor utilizează în mod normal mai multe canale : zgomote, dialoguri, comentariu, muzică. În povestirile filmate, intervenţia comentariului este adesea o figură, cum dealtfel va fi şi suprimarea muzicii sau a dialogului, sau chiar substituirea muzicii cu zgomotele naturale sau a comentariului cu dialogurile (*Le Roman d'un tricheur* (*Romanul unui trişor*) de Sacha Guitry).

Dacă ne referim numai la substanţa iconică, figurile pot proveni din întrebuinţarea a două sau mai multe modalităţi ale aceleiaşi substanţe : astfel, într-un film muzical, Gene Kelly dansează cu un şoricel evadat dintr-un desen animat. Alte modalităţi filmice ţin de viteza de filmare şi de cea a proiecţiei (accelerare sau ralenti), de utilizarea unor focale speciale (focal lung sau scurt, lărgind sau îngustînd cîmpul vizual) ; de utilizarea fluului, a supraimpresiunii, a negativului sau a culorii. Pe planul distribuţional al relaţiei dintre modalităţile substanţei, aceste efecte vor apărea ca tot atîtea suprimări-adjoncţii : o secvenţă în culori va rupe

---

* Titlul original : *Der letze Man* (n.t.).

continuitatea secvențelor alb-negru ; derularea accelerată alterează viteza normală.

1.3 Distribuție și integrare

Intervine aici un fenomen pe care l-am mai întîlnit de-altfel : trecerea de la substanță la formă ; de la relația care le unește se trece la relația care unește discursul cu povestirea. Ceea ce trebuie să reținem, ca interesant pentru capitolul de față, este tocmai această trecere la un nivel superior. Cînd un autor decide să substituie o modalitate a substanței alteia, e cel mai adesea pentru a face din ea o valoare formală în discursul său. Astfel Preminger, în *Bonjour Tristesse*, utilizează culoarea și alb-negrul, dar culoarea intervine numai pentru evenimentele trecutului. În finalul filmului *Joli Mai* (*Frumosul Mai*), Marker folosește accelerarea : în timp ce vocea lui Yves Montand enumeră, într-un bilanț statistic al evenimentelor lunii — nașteri, decese, dispariții, litrii de lapte și vin consumați, mașinile Renault și Citroën vîndute — imaginea acumulează într-un paralelism concordant, o accelerare de mașini în jurul Arcului de Triumf și, într-o stație oarecare, accelerarea metroului care înghite și azvîrle pasageri grăbiți. Modalitatea substanței capătă o actualizare semantică. Desprinsă de comentariul care o însoțește, secvența nu va avea valoare decît în opoziție distribuțională față de celelalte modalități ale substanței-imagine utilizată în film ; legată de sunet (substanță și expresie), valoarea sa alunecă de la un nivel la altul. La fel, în unele benzi desenate, variația caracterelor literelor utilizate pentru cuvinte sau strigăte e în funcție de nerăbdarea, nervozitatea, furia personajului ; grosimea caracterelor corespunde energiei vocale a cuvintelor și injuriilor. Meșterul tipograf Massin, după cum se știe, a utilizat sistematic acest procedeu pentru o „vizualizare" a pieselor lui Tardieu și Ionesco.

La nivel integrativ, o schimbare de modalitate sau de substanță va putea fi, deci, analizată ca o adjoncție simplă sau repetitivă, după funcția pe care o îndeplinește în unitatea superioară a formei.

2. *FIGURILE FORMEI EXPRESIEI : DISCURSUL NARATIV*

2.0 Generalităţi

Nu vom discuta aici figurile formei expresiei decît în măsura în care această formă a expresiei integrează forma conţinutului. Cu alte cuvinte, ne va reţine atenţia relaţia discurs/povestire — în sensul precizat mai sus. În unele tehnici de reprezentare vizuală, mai ales în cinematograf, iluzia realistă este atît de puternică încît formele semnificante sînt cu greu resimţite : noi proiectăm în termeni de referent datele semnificatului. În povestirea literară, această iluzie e mai mică, dar funcţionează la fel, aşa încît povestirea dirijată de discurs şi, în principiu, limitată de el, pare a-i fi exterioară (anterioară ca origine, posterioară ca rezolvare finală), depăşindu-l şi înglobîndu-l, în consecinţă.

2.0.1 *Discursul literar.* — Foarte rar se întîmplă ca discursul literar să fie atît de transparent încît să filtreze cu naivitate povestirea, iar conceptele pe care ni le transmite să se vizualizeze spontan în obiecte. Cel mai adesea, el opune trama, jocul său sintactic, reprezentării imaginare a evenimentului. Astfel, în desfăşurarea sa, iau naştere două universuri : universul povestirii, în care fiinţele şi obiectele se mişcă după legi specifice, şi universul lingvistic, în care norme sintactice guvernează frazele şi impun acestor elemente o ordine proprie. Discursul poate să se supună reprezentării, să se estompeze pentru a lăsa să se ivească evenimentul sau, dimpotrivă, să nu reţină decît cîteva elemente utile figurării : Voltaire ne va descrie în cinci rînduri războiul dintre bulgari şi abari :

> *Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes.*

E treaba romancierului dacă se oprește la fiecare obiect sau se strecoară printre ele ; îl privește dacă, rînd pe rînd, și în aceeași frază chiar, se găsește în afara și înăuntrul personajului său. Însuși Flaubert, atît de dornic să dispară din carte, intervine, totuși, cînd ne spune ceea ce Charles nici nu gîndea :

> *Quant à Charles, il ne chercha point à se demander pourquoi il venait aux Bertaux avec plaisir.*

Oricît ar fi de limitate, intervențiile lui Flaubert sînt revelatoare pentru ambiguitatea discursului, care, ba enunță povestirea, ba se enunță pe sine, ba se subțiază pînă la a deveni lectura transparentă a evenimentelor, ba se afirmă pentru a angaja un dialog cu cititorul. Fielding, de exemplu, suspendă acțiunea în capitolul ultim al fiecăreia din cărțile care alcătuiesc romanul *Tom Jones*, pentru a se deda la diverse reflecții și pentru a se răfui cu criticii la adresa evenimentelor și personajelor sale. Mai mult, stăpîn atotputernic și glumeț, nu va ezita să ne destăinuie că ne ascunde unele lucruri :

> *Dacă a fost sau nu nevinovat se va vedea probabil mai departe ; dar dacă muza istoriei mi-a încredințat vreun secret, n-aș vrea pentru nimic în lume să comit greșeala de a-l dezvălui mai înainte ca ea să mă autorizeze s-o fac.*
>
> (Fielding)

2.0.2 *Discursul teatral.* — Autorul este absent în teatru, fiecare scenă fiind încredințată personajelor, „a căror simplă prezență împinge autorul într-un plan secund“ [8]. Amprenta intervenției autorului se păstrează totuși în decupajul piesei. Pentru a ne mărgini la un exemplu, în *Britannicus* de Racine, constatăm că povestirea este în curs de desfășurare la ridicarea cortinei (Néron o răpise pe Junie) și va continua și după căderea cortinei : Agrippine și Burrhus au realizat

[8] Jean ROUSSET, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 57. Autorul vorbește despre Marivaux, dar în cadrul cercetării noastre putem lărgi perspectiva.

o alianţă prin care vor încerca să-l tempereze pe împărat („Hai să vedem ce putem face" este ultima replică).

Fapt e că, totuşi, actorul-personaj este vehicolul procesului de enunţare. În principiu, este singurul releu. Dar, pe de o parte, actorul se poate diferenţia de personaj incluzînd în spectacol această diferenţiere. E vorba, de exemplu, de distanţarea brechtiană în care actorul semnalizează personajul fără a se identifica cu el. Pe de altă parte, actorul poate permite personajului un contact direct cu publicul, ceea ce face ca, dintr-o dată, spaţiul iluzoriu al acţiunii şi spaţiul real al sălii să se confunde.

2.0.3 *Discursul cinematografic.* — Cinematograful cunoaşte trei posibilităţi ale procesului de enunţare: montajul, mişcarea aparatului, intertitlul sau, odată cu cinematograful vorbitor, banda sonoră.

Montajul impune privirii spectatorului o ordine, o durată, un ritm. Organizarea imaginilor poate revela absenţa unor fapte (omisiunea unui eveniment) sau poate integra în desfăşurare elemente străine de povestire (celebrele „metafore" ale lui Eisenstein). Prezenţa autorului se afirmă de asemenea prin mişcări de aparat, fie că e vorba de anumite omisiuni (camera rămîne aproape de acţiune dar nu o urmăreşte) fie că anticipează acţiunea (în *Diligenţa* *, un panoramic indică prezenţa indienilor înainte ca pasagerii diligenţei să-i observe). În fine, intertitlul, graţie căruia naratorul se adresează direct spectatorului, a fost înlocuit cu banda sonoră care, din momentul în care a inclus comentariul, dublează discursul vizual şi, dacă exceptăm cazul monologului interior, introduce în simultaneitate două temporalităţi; sunetul e perceput ca venind dintr-un trecut mai recent, dintr-un prezent mai apropiat decît imaginea.

Există şi cîteva efecte mai rare — personajul aminteşte prezenţa aparatului de filmat sau se adresează direct spectatorului (în *Une femme est une femme*, Karina se depărtează de Belmondo, care se întoarce spre noi spunîndu-ne: „Ea pleacă").

---

* Titlul original: *Stagecoach* (n.t.).

2.0.4. Norme și abateri

În cele cîteva exemple pe care le-am discutat, am observat o sumă de abateri în raport cu o normă teoretică, care ar pretinde ca discursul să fie transparent într-o asemenea măsură încît povestirea să se deruleze de la sine. Practic însă, la povestirile literare, teatrale, cinematografice nu accedem decît printr-un discurs care ne poate face oricînd atenți asupra propriei sale existențe, abandonînd enunțarea povestirii pentru a se enunța pe sine. Recunoaștem aici efectul fundamental al funcției retorice: concentrarea atenției asupra mesajului însuși.

În practică, trebuie să includem în normă prezența reziduală a discursului enunțîndu-se ca atare. Desfășurarea povestirii nu este perturbată deloc de intervențiile lui Flaubert sau de omisiunile lui Racine. Aici discursul se enunță, dar ca o reflexie interioară citirii povestirii. Dimpotrivă, cînd o relație autor/cititor se suprapune relației discurs/povestire, abaterea poate fi resimțită, dar ea pare a fi generată de un subansamblu al metabolelor interlocutorilor.

Anumite romane moderne oferă un caz limită de distanțare între semnificanți și semnificați — discursul contestă povestirea, autorul dînd succesiv două sau mai multe versiuni ale aceleiași scene. Nici una dintre scene nefiind privilegiată, cititorului i se oferă un joc al posibilităților. Totuși iluzia realistă se instalează în cursul acestei succesiuni, povestirea este secretată de discurs, dar această povestire se organizează tocmai din ezitările discursului de a o organiza; ea devine povestea organizării discursului. Avem de-a face aici, fără îndoială, cu o situație analoagă figurilor cu izotopie multiplă pe care le-am semnalat mai sus (Partea întîi, cap. I, 2.1.5); gradul zero rămîne nedeterminat.

În paginile următoare vom încerca să clasăm principalele domenii în care e posibilă apariția figurilor. Încă o dată, fiecare gen estetic are convențiile și condițiile sale specifice, variabile în funcție de școli, astfel încît norma cunoaște numeroase modalități. Dar o putem întotdeauna fixa schematic raportîndu-ne la funcția cognitivă: istoria științifică a isto-

ricilor, imaginată ca model ideal, poate reprezenta elementul de referinţă.

Plecăm de la un dat fundamental: povestirea ca şi discursul sînt în mod obligatoriu progresive; povestirea se deschide şi se închide asupra unui timp diegetic aşa cum discursul se deschide şi se închide asupra unei instanţe enunţiative. Ea îşi derulează durata între vidul care o precede şi cel care o prelungeşte. Această primă omologie care ţine de cronologie, degajează şi alte similitudini. Fraza, conform normei, tinde spre claritate: cuvintele se înlănţuie în raporturi logice; la fel evenimentele povestirii sînt antrenate unele de altele conform unei clare înlănţuiri cauzale. În fine, cum discursul este obligatoriu asumat de o voce, anonimă sau numită, el ne va restitui un punct de vedere coerent, indiferent dacă povestitorul se disimulează sau îşi afirmă prezenţa ca martor sau chiar ca subiect al aventurii. Mai există o exigenţă impusă discursurilor de reprezentare vizuală şi, parţial, romanului. Într-adevăr, discursul este localizat aici chiar în spaţiul povestirii. Norma va exista deci pentru ca localizarea să nu fie simţită, pentru ca discursul să nu obtureze povestirea.

Sînt lesne de sesizat domeniile în care sînt posibile abaterile: relaţii de durată, de direcţie cronologică, de determinism cauzal, de localizare spaţială şi de punct de vedere.

2.1 Relaţiile duratei

Se poate stabili, în principiu, că povestirea este inferioară ca durată evenimentului povestit. Cele două durate coincid numai dacă discursul reproduce strict datele temporale ale povestirii. Acesta ar fi cazul dialogului, cel puţin atunci cînd el înregistrează cu exactitate cuvintele care au fost schimbate. Să vedem în ce mod discursul comprimă durata narativă în cele trei mari forme analizate: teatru, cinematograf, roman.

În teatrul clasic, unde autorul nu-şi ia răspunderea procesului enunţiativ, delegîndu-şi personajele în acest scop, comprimarea duratei povestirii de către durata discursului este resimţită în relaţiile de la act la act şi de la scenă la scenă.

Interpretînd regula celor trei unități, s-a admis ca cele 24 de ore ale povestirii să fie reduse la o durată a discursului de cîteva ore. În afara pauzelor care marchează trecerea de la un act la altul sau de la o scenă la alta, se ghicește chiar în jocul dialogurilor o comprimare a duratei. Această comprimare, care se vrea normă, ține în primul rînd de claritatea de expresie a gîndirii ; aici expresia unifică gîndirea într-un tot organizat și coerent, interzicîndu-i tărăgănările, oarecum realiste, ale tergiversărilor, revenirilor, proiecțiilor asupra acțiunii. Dacă în teatrul lui Racine există ambiguitate, ea se datorează povestirii (va accepta sau nu Néron împăcarea cu Britannicus ?) nu discursului (Néron poate să-și pună sub semnul întrebării actele și nu cuvintele sale).

Comprimarea duratei se poate realiza prin absența unor manifestări ale personajelor : Fedra nu mănîncă, nu bea, nu se plimbă, nu doarme, ea nu-i decît cuvînt. Mai mult, personajele secundare nu au interese proprii, distincte de acțiunea generală. Fără îndoială, Burrhus și mai ales Narcisse sînt integrați în acțiunea centrală a piesei, dar niciodată durata enunțiativă nu se amplifică într-atît încît să includă problemele și conflictele lor personale. Aceasta e modalitatea în care acționează în teatru un discurs al povestirii care comprimă timpul.

În cinematograf, fiecare imagine integrează — cu excepția alterării substanței — durata însăși a fragmentului de povestire ; aceasta din urmă se încorporează în fragmentul de discurs. Această coincidență a duratelor fragmentare se poate extinde la ansamblul operei (*Cléo de cinq à sept* (*Cleo de la cinci la șapte*) de A. Varda). În mod normal, durata este comprimată de montajul imaginilor. Astfel, în trei imagini se poate trece de la personajul A care începe să mănînce, la un personaj B care îl privește și-i vorbește și înapoi la primul personaj care și-a terminat masa și-și strînge tacîmurile. Fiecare dintre aceste trei imagini respectă durata povestirii, dar prin trecerea de la una la alta s-a eliminat un timp al povestirii.

Această distanță care separă durata povestirii de cea a discursului e și mai mare în literatură. Cum am amintit în 2.0.1, în discursul literar se conjugă două universuri. Spațiul po-

vestirii este numit în descriere și citat în dialog ; în descriere, timpul povestirii este suspendat, în dialog e simulat. Dimpotrivă, discursul care-și afirmă durata primă în relația narator-cititor, poate să asimileze dialogul condensîndu-l în stilul indirect, prelungindu-l fie în analiză (reflecțiile naratorului orientate spre cititor), fie prin apropierea de universul lingvistic interior al personajelor. Echilibrul, norma, le vom descoperi în întîlnirea dintre Emma și Léon, la Croix-Rouge (*Madame Bovary*) în care trei ore se comprimă în patru pagini : obișnuințele noastre narative și convențiile literare întăresc această normă.

2.1.1 *Suprimare.* — Cînd romancierul elimină dialogul, concentrează conținutul cuvintelor sau strînge evenimentele în cîteva cuvinte, apare abaterea prin suprimare ca în acest pasaj celebru din *L'Education sentimentale* (*Educația sentimentală*) :

> *Il voyagea.*
> *Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues..*
> *Il revint.*
> *Il fréquenta le monde et il eut d'autres amours encore.*

2.1.2 *Adjoncție.* — O primă figură prin adjoncție apare atunci cînd analiza se prelungește în monolog interior, unde instanța care povestește dilată în durată infime fragmente de timp (sfîrșitul din *Ulysse* de Joyce).

Fenomenul devine mai limpede cînd, așa cum nota E. Auerbach [9], grație analizei, avansînd în imaginar, timpul interior și timpul exterior se confruntă. În *Spre far* de Virginia Woolf, între două replici, care ar fi trebuit să se succeadă cu rapiditate, se inserează meditația doamnei Ramsay. La fel, cînd se naște o tensiune între ceea ce este spus și ceea ce este subînțeles, între conversație și subconversație, ca să reluăm expresia lui Nathalie Sarraute ; în această situație,

[9] Eric AUERBACH, *Mimésis*, Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1968.

cea mai mică schimbare a unui cuvînt declanșează mii de explicații, mii de ramificații.

În teatru, aparteul, care introduce spectatorul în intimitatea gîndurilor personajului, prelungește durata. Aparteul devine însă o figură numai în momentul în care utilizarea lui depășește un număr limitat de intervenții. Faptul este sensibil în *Cromwell*, unde Hugo se bazează pe două registre ale vocii [10]. Procedeul e și mai evident în *Oswald et Zénaïde* unde, sistematic, Tardieu inversează raportul convențional dintre lungimea dialogurilor și cea a aparteurilor.

Literatura cunoaște și alte abateri prin adjoncție în planul relațiilor de durată : descrierea și digresiunea. Dacă Lessing l-a lăudat pe Homer pentru că a sesizat obiectele în mișcare, descriind costumul lui Agamemnon chiar în momentul în care suveranul îl îmbrăca, cea mai frecventă este situația în care descrierea suspendă narațiunea, o oprește, înscriind dintr-o dată în durata povestirii o altă durată : cea a instanței care povestește. Așa se întîmplă în lungile descrieri ale noului roman și mai ales la Robbe-Grillet.

Digresiunea este un fenomen mai ambiguu. Ea apare ca digresiune a discursului cînd este o inițiativă a autorului iar întreruperea continuității povestirii se face pentru a orienta instanța care povestește spre cititor :

> *Cred, răspunse unchiul meu Toby, scoțîndu-și pipa din gură și scuturînd-o de două-trei ori pe unghia degetului gros de la mîna stîngă începîndu-și în același timp și fraza — cred, spuse el* — dar pentru a înțelege bine ideile unchiului meu Toby în această privință, trebuie mai întîi să vă spun cîte ceva despre caracterul lui. *(sublinierea noastră)*
>
> (Sterne)

Și va trebui să așteptăm încă treizeci de pagini pînă vom afla, în fine, că unchiul Toby se gîndea la faptul că „n-ar fi rău, frate, să sunăm". Fără îndoială, unchiul Toby este

---

[10] Cf. Michel BUTOR, *Répertoire III*, col. Critique, Paris, Editions de Minuit, 1968, pp. 185—215.

pentru narator numai un releu, dar această subită actualizare a raportului narator/cititor în detrimentul relației narator/povestire nu poate să ne apară decît ca o deturnare a temporalității.

Cum se știe, naratorul trece ușor de la un releu la altul. În *Jacques le Fataliste et son maître* (*Jacques fatalistul și stăpînul său*) (roman care își amintește de Sterne), cei doi eroi află de la hangiță istoria marchizului des Arcis și a Doamnei de la Pommeraye. Dar hangița, chemată în dreapta și în stînga, trebuie să se întrerupă adesea. Digresiune, suspendare a povestirii, dar care nu alterează cu nimic continuitatea duratei de bază, durată în care sînt prinși Jacques, stăpînul său și hangița.

În sfîrșit, digresiunea poate constitui o figură a povestirii ; în acest caz, timpul își urmează cursul, amînată fiind doar acțiunea. Așa va fi în *Bande à part* (*O bandă aparte*) * de J.-L. Godard, cursa improvizată prin Luvru de către eroii sosiți prea devreme la locul spargerii.

Am amintit mai sus utilizarea în cinematograf a accelerării sau a ralentiului, observînd că, din modalități ale substanței, aceste procedee devin pînă la urmă modalități ale discursului — accelerarea, figură prin adjoncție, ralentiul, figură prin suprimare. Oprirea aparatului pe o imagine va avea aceeași valoare de adjoncție pe plan temporal. În *Kagi*, de Kon Ichikawa, procedeul intervine cu mai multă pertinență. În fiecare secvență, mișcarea unui personaj, de abia schițată, este suspendată în așa fel încît autorul pare că ne întreabă : „Și dacă acum se va opri, va renunța la hotărîrea lui, va renunța la acest ineluctabil ?"

2.1.3 *Suprimare-adjoncție.* — Dacă, în literatură, temporalitatea subiectivă se va substitui integral temporalității obiective, vom vorbi despre suprimare-adjoncție. Pentru că nu mai avem de-a face cu o simplă adjoncție a fluxului interior în raport cu continuitatea povestirii, ci cu înlocuirea unei durate cu o alta.

* Titlul filmului are un dublu sens : *Bande à part* mai poate însemna și *Un film aparte* (n.n.).

Primul exemplu ne poate face să ezităm. În *Rîul bufniței** de Ambrose Bierce, un om este condus pe un pod unde va trebui să fie spînzurat ; i se trece lațul în jurul gîtului, călăul primește ordinul să execute sentința ; deodată, condamnatul se aruncă în apă, înoată evitînd tirul soldaților, ajunge la mal, traversează pădurea, aleargă în calea soției sale și în momentul în care vrea s-o strîngă în brațe, îl regăsim spînzurat pe pod. Dilatarea cîtorva secunde, a celor cîtorva zecimi de secundă ale morții într-un timp imaginar s-a realizat prin continuitate : autorul a șters granița dintre cele două temporalități și nu realizăm substituția decît în momentul în care se sfîrșește povestirea. Același procedeu a fost utilizat de Obaldia în piesa sa *Genousie*.

Dacă ezităm să clasăm aceste cazuri în rîndul figurilor prin suprimare-adjoncție, e pentru că resimțim *a posteriori* momentul în care trecem de la o durată la alta și pentru că, în felul acesta, artificiul autorului este într-o anume măsură denunțat. Dar cînd despre durata obiectivă primim numai cîteva informații fragmentare și incerte, vom avea de-a face, fără îndoială, cu o substituție. Procedeul este frecvent și manifest în povestirile lui Maurice Blanchot ca și în romanele lui Claude Simon.

Pare-se că cinematograful nu cunoaște, cel puțin în forma ei completă, figura prin suprimare-adjoncție. Pentru că trecerea de la timpul măsurabil la timpul subiectiv este totdeauna subliniată cu claritate, fie prin alterări ale substanței, fie printr-o disociere a sunetului de imagine. În *Un soir un train* (*Într-o seară, un tren*) de André Delvaux, sunetul evocă accidentul, în timp ce imaginea ne introduce în universul mental al eroului. Dar filmul cunoaște fenomene mai complexe, în care adjoncția și suprimarea, foarte precis localizate, își însumează efectele într-o figură hibridă.

La jetée (*Peronul*) de Chris Marker, film compus — cu excepția unei singure imagini — din fotografii fixe, ne oferă un remarcabil exemplu. În final, eroul se prăbușește pe terasa aeroportului Orly. Imaginea reține numai patru momente ale

* Titlul original : *An occurrence at owl Creek Bridge* (n.t.).

căderii. Avem deci o reducere în raport cu continuitatea povestirii. Fiecare din aceste momente însă se prelungeşte dincolo de durata povestirii pe care o conţine, creînd un fenomen de adjoncţie.

2.1.4 Deoarece am disociat durata ca atare de evenimentele care se înscriu în ea, permutările care ating ordinea temporală vor face obiectul paragrafului referitor la cronologie (2.2.4).

2.2 Faptele şi cronologia

Povestirea romanescă tradiţională se prezintă ca un simulacru al povestirii istorice. În general, se presupune că faptele imaginate aparţin trecutului şi sînt relatate retrospectiv. Cu alte cuvinte, începutul relatărilor este posterior în principiu începutului şi chiar sfîrşitului povestirii povestite. S-a impus încetul cu încetul un ideal estetic care pretinde scriitorului să neutralizeze prealabila cunoaştere pe care o are despre succesiunea evenimentelor şi să restituie într-un „prezent deschis" ceea ce cunoaşte ca „trecut închis". Adesea însă această pre-cunoaştere care se află în posesia scriitorului va tulbura voit sau nu povestirea.

Ne interesează cronologia mai ales din punctul de vedere al raportului care se stabileşte între ordinea evenimentelor şi momentul în care acestea sînt descoperite. Romanul cunoaşte acele mici reveniri în trecut, unde două personaje îşi povestesc ce-au făcut sau ce au văzut în ajun ; sau, introducînd un nou personaj, autorul îi motivează prezenţa prin trecutul acestuia, schiţînd în cîteva fraze o biografie. Asemenea rupturi în lanţul cronologic formează cu greu nişte figuri, aşa cum nu putem considera figură povestirea retrospectivă a copilăriei lui Charles, care intervine după prima scenă din *Madame Bovary*.

2.2.1 *Suprimare.* — Direcţiile cronologiei povestirii şi ale discursului coincid. Dar, se întîmplă ca un eveniment să ne fie ascuns. Dacă evenimentul este nesemnificativ şi fără repercursiuni asupra acţiunii nu va fi vorba de o figură. Va fi o figură numai dacă povestitorul l-a omis intenţionat

și a creat prin această tranziție un efect stilistic. De exemplu, în următoarea succesiune, nimic nu indică că între a doua și a treia replică s-a terminat un episod și că Jacques l'Aumône s-a reîntors acasă. Queneau își surprinde astfel cititorul și-l constrînge să rectifice, *a posteriori*, desfășurarea acțiunii.

— *Après tout tel Jules César j'aime mieux être le Premier à Rueil que le je ne sais combien-ième à Paris.*
— *Pourquoi ne seriez-vous pas aussi le premier à Paris ? s'écrie l'Aumône avec enthousiasme.*
— *C'est à cette heure que tu rentres, lui demande sa femme.*
— *C'est vrai que je suis en retard. Figure-toi... que je suis resté à pernoter avec des Cigales.*

Cînd evenimentul trecut sub tăcere este important, elipsa poate cunoaște două modalități. În primul caz, evenimentul este definit prin anticipație, în al doilea caz el este dedus retroactiv.

Prima modalitate este plasată frecvent la sfîrșitul discursului ; este anunțat aici un eveniment pe care autorul nu-l dezvoltă. Cînd Camus îl părăsește în ultima pagină a romanului *L'Etranger* (*Străinul*) pe Meursault, execuția nu avusese loc.

A doua modalitate intervine cel mai adesea la începutul discursului. Intrat „in medias res", cititorul sau spectatorul trebuie să ajungă la cauzele consecințelor, să înțeleagă, aflînd despre răpirea lui Junie, motivele prezenței lui Agrippine la ușa lui Néron (*Britannicus* de Racine).

Cînd intervine în cursul povestirii, figura apare mai clar marcată. Absența scrisorilor Marchizei de M. către contele de R. (Crébillon-fiul) este semnul revelator pentru cititor că marchiza a devenit amanta contelui. Mai nou e procedeul prin care însăși instanța care povestește este folosită ca element revelator pentru evenimentul disimulat. În *Aytré qui perd l'habitude* (*Aytré care-și pierde obiceiul*) Jean Paulhan reproduce jurnalul de călătorie al lui Aytré. Între 27 decembrie și 18 ianuarie sînt însemnări fără interes. 19 ianuarie lipsește. Apoi, începînd din 20 ianuarie, tonul însemnărilor

se schimbă. Aytré ne vorbește de o anchetă în legătură cu asasinarea unei femei și comentariile se prelungesc ; simplelor notații de natură administrativă li se succed considerații personale : Aytré a „pierdut obiceiul" și noi ghicim că pe 19 ianuarie el este cel care a ucis-o pe Madame Chalinargues [11]. Opoziția dintre cele două discursuri, cel de dinainte și cel de după eveniment — lungimea lor diferită, conținutul și stilul lor — această opoziție deci, sesizabilă mai întîi pe planul distribuțional al expresiei, se răsfrînge asupra conținutului, asupra povestirii.

2.2.2 *Adjoncție.* — Dat fiind că faptele povestirii preluate de discurs sînt prin ipoteză complete, adjoncția simplă pare de neconceput. Totuși, pentru că regula discursului este aceea de a filtra faptele și indicațiile cronologice, s-ar putea considera ca adjoncții cazurile în care autorul insistă pe descrierea unor fapte nesemnificative și pe multiplicarea notațiilor cronologice. De exemplu, următorul pasaj, din *La Route des Flandres* (*Drumul Flandrei*) de Claude Simon :

> *et moi réussissant cette fois à me lever accrochant la table dans mon mouvement entendant un des verres coniques se renverser rouler sur la table décrivant sans doute un cercle autour de son pied jusqu'à ce qu'il rencontre le bord de la table bascule et tombe l'entendant se briser en même temps qu'arrivé derrière la femme et regardant par-dessus son épaule je vis (...)*

Cînd Bresson în *Pickpocket* (sau Antonioni în *Deșertul roșu* *) deschide secvența înainte ca eroul să se fi plasat în cîmpul de vedere al camerei și o închide înainte ca personajul să se fi depărtat, el introduce în desfășurarea evenimentelor notații străine acțiunii.

---

[11] S-ar putea obiecta că e vorba aici de o poveste încadrată și cadrul ar fi acela care ar elucida motivația. Dar unele nuvele ale lui Cehov și în special *Grasul și slabul* pun în evidență același procedeu. Schimbarea vocabularului și a tonului trădează o motivație ținută secretă. Linia temporală și cea cauzală sînt deopotrivă vizate.

* Titlul original : *Deserto rosso* (n.t.).

Dacă discursul nu poate să adauge un eveniment povestirii, el poate, în schimb, să repete același fapt. Cînd evenimentul reprodus în ficțiune reapare în chip fidel în discurs, repetiția este o simplă figură a povestirii; aparține însă discursului cînd, în text, ea se referă la un singur eveniment al povestirii. Literatura evului mediu folosea des procedeul. În *La Vie de saint Alexis* (*Viața Sf. Alexis*), eroul, în ziua nunții, își întîlnește viitoarea soție în cameră și îi mărturisește că renunță la ea; evenimentul este reluat și tratat diferit în trei strofe: „strofa a 13-a reia situația de la începutul strofei a 12-a, dezvoltînd-o și orientînd-o în altă direcție; strofa a 14-a recapitulează într-un discurs direct și într-un mod mai concret, conținutul strofei a 13-a“ [12].

2.2.3 *Suprimare-adjoncție.* — *Alternanța*: Continuitatea textuală permite numai o unică voce importantă care povestește, chiar dacă în cursul desfășurării, diferite voci preiau firul evenimențial. Se pot, evident, imagina puneri în pagină în care alternanța ar provoca schimbări la fiecare rînd sau la fiecare pagină (M. Butor). Dar, de regulă, trecerea de la o acțiune la alta, simultană cu prima, se face în povestirea romanescă prin succesiune. De fapt, relația este complexă. Dacă întrerup o acțiune A în punctul ei de contact cu o acțiune B printr-o acțiune X, pe de-o parte suprim sau amîn relația A/B, dar pe de altă parte adaug relației A/X și o relație X/B. Mai mult, punctul B, care-l prelungește pe A, nu este niciodată reluat într-un raport de succesiune cronologică imediată față de A; A este separat de B printr-o elipsă temporală, de o durată relativ egală cu X. Substituția e clară pe planul faptelor și al înlănțuirii lor. Fenomenul este evident în *Despre altceva* *, unde Vera Chytilova pune în relație dificultățile întîmpinate de o tînără gimnastă în antrenamentele ei zilnice și existența burgheză a unei femei care se împarte cu aceeași plictiseală între bărbat, copil, treburile gospodărești și amant. Cele două linii ale acțiunii se dezvoltă după ace-

[12] Eric AUERBACH, *op. cit.*, p. 123.

* Titlul original: *O něčem jiném* (n.t.).

eași cronologie, dar fiecare eveniment este sesizat în același timp ca succesiv în linia sa și paralel cu linia vecină.

Ruptura cronologică: Același fenomen intervine în rupturile de cronologie. Dacă într-o dezvoltare temporală inițială se inserează amintiri sau proiecte de viitor, figura rezultată va fi mai mult efectul unei substituții decît al unei adjoncții în sensul că această dezvoltare a faptelor continuă în timp ce discursul își asumă trecutul, imaginarul sau viitorul. Faptul este frapant încă din „povestirile în povestiri" de tipul *Decameronului*. El este cu atît mai izbitor în opera lui Proust sau în unele filme (*Hiroshima, mon amour*) (*Hiroșima, dragostea mea*), unde declanșarea amintirilor și trecerea de la datele concrete actuale la o temporalitate imaginară țin de mișcările capricioase ale memoriei.

Metafora cinematografică: în *Hiroshima, mon amour*, al lui Resnais, prima ruptură cronologică intervine în momentul cînd imaginii japonezului culcat, cu palma deschisă, i se substituie, într-o poziție asemănătoare, corpul întins al soldatului german. Similitudinea poziției justifică intruziunea amintirii sau, dacă vreți, a imaginii mentale. Pe plan cronologic, este vorba de un releu intern al povestirii. Dimpotrivă, celebrele metafore ale lui Eisenstein (imagini ale abatorului inserate în timpul atacului poliției din *Greva* *; harpiștii care simbolizează discursul edulcorat al menșevicilor din *Octombrie* **) apar ca intruzii ale autorului în dezvoltarea povestirii și ca releuri interne ale discursului. În *Octombrie*, discursul lui Kornilov care face apel la patrioți invocîndu-l pe Dumnezeu și patria, este ilustrat, într-o primă suită de imagini, de diverse divinități, iar într-o a doua suită de imagini, dacă vreți sinecdotică, de epoleți și medalii. Aici, Eisenstein omite vizualizarea pe care Kornilov ar fi putut-o da cuvintelor sale și o substituie cu o batjocoritoare desfășurare de imagini.

2.2.4 *Permutare*. — Permutarea poate fi, și aici, obișnuită sau prin inversiune. Am afirmat că figura prin substituție e realizată de intervenția elementelor non-cronologice apar-

* Titlul original: *Stacika* (n.t.).
** Titlul original: *Oktiabr* (n.t.).

ținînd conștiinței personajului. Dar cînd ordinea cronologică a discursului este întreruptă numai din voința de a organiza discursul, cum se întîmplă, de exemplu, în prezentarea în mozaic a povestirilor biografice din presă (de la moartea lui Kennedy se trece la întîmplările din timpul războiului), trebuie să considerăm aici o permutare oarecare.

Permutarea se mai produce și atunci cînd timpul referențial este dat ca non-omolog timpului convențional. Dacă acest timp este retrospectiv, vom vorbi de permutarea prin inversiune.

Cinematograful ne-a arătat înotători care regăsesc într-un zbor grațios trambulina, obiecte descompuse care se recompun în fața noastră. Faptul este sensibil mai cu seamă cînd inversiunea e dată ca ordine naturală a universului povestirii (*Die parallele strasse* (*Strada paralelă*) de Khittl sau *Renaissance* (*Renașterea*) de Borowczyk).

Încă Lewis Carrol scria : „Să luăm de exemplu un mesager al regelui. El este acum în închisoare ispășindu-și pedeapsa. Judecata va fi miercurea viitoare ; și natural crima se va găsi la urmă." (*Alice în țara minunilor*). Jean-Jacques Mayoux a apropiat acest pasaj de fragmentul din *Finnegans Wake* în care Shaun trece din nou în sens invers, prin evenimentele descrise mai înainte. În acest caz, ca și în palindrom, timpul devine circular iar începutul și sfîrșitul pot să se înlănțuie. Amintim aici reveriile lui Borges asupra eternei circularități, filmul englezesc *Dead of night* (*În miezul nopții*) sau *Le Chiendent* (*Buclucul*) de Queneau, în care prima și ultima frază coincid [13].

Evenimentele povestirii se coordonează într-un lanț în care fiecare verigă este în același timp consecința precedentei și cauza următoarei. Fiecare eveniment este astfel sesizat în niște coordonate pe care le obține datorită unei anume verosimilități. Un om a murit : dacă vom considera cauzele, vom spune că e o crimă, o sinucidere, un accident, un mister ;

---

[13] În alte cazuri coincidența începutului și sfîrșitului este artificială. Așa se întîmplă în *Parmi tant d'autres feux* de Raymond Guérin, în care cuvîntul *feux* este metaforic în final, sau, în operele lui Raymond Roussel, în care un fonem face ca identitatea să fie parțială.

dacă ar fi să ne intereseze consecinţele, ele ar putea fi o înmormîntare, o moştenire sau un conflict familial.

2.3 Înlănţuirea faptelor şi determinismul cauzal

Liniile cauzale (ale discursului şi ale povestirii) sînt paralele cu liniile temporale şi unele accidente ale traiectoriei temporale (elidarea unui eveniment important de către vocea care povesteşte) afectează, evident, parcursul cauzal. Paralele liniilor temporale, liniile cauzale se desfăşoară de asemenea de-a lungul liniilor punctului de vedere. Cauzele pot fi externe (o avalanşă izolează un grup de oameni în munţi) sau interne (eroul decide asupra actelor sale). Primele apar în chiar spaţiul povestirii ; celelalte aparţin unui spaţiu care îi este interior. Norma se află într-un echilibru : a numi intenţia-cauză, a arăta actul-efect. Acest echilibru între interioritate şi exterioritate îl vom găsi de pildă în povestirile lui Maupassant şi mai ales în cele mai cunoscute : *La Ficelle* (*Sfoara*) sau *Le Petit fût* (*Butoiaşul*). Un exemplu din prima dintre aceste povestiri :

> (*Maître Hauchecorne*) *se dirigeait vers la place quand il aperçut par terre un petit bout de ficelle. Maître Hauchecorne, économe en vrai Normand,* pensa *que tout était bon à ramasser qui peut servir ; et il se baissa péniblement, car il souffrait de rhumatisme. Il prit, par terre, le morceau de corde mince, et il se* disposait *à le rouler avec soin, quand il remarqua, sur le seuil de sa porte, maître Malandain, le bourrelier qui le regardait. ILS AVAIENT EU DES AFFAIRES ENSEMBLE AU SUJET D'UN LICOL AUTREFOIS, ET ILS ÉTAIENT RESTÉS FACHÉS, ÉTANT RANCUNIERS TOUS LES DEUX. Maître Hauchecorne fut pris d'une sorte de* honte *d'être vu ainsi, par son ennemi, cherchant dans la crotte un bout de ficelle. Il cacha brusquement sa trouvaille sous sa blouse, puis dans la poche de sa culotte ; puis il fit semblant de chercher encore par terre quelque chose qu-il ne trouvait point ; et il s'en alla vers le marché, la tête en avant, courbé en deux par ses douleurs.* (Sublinierea noastră, a.)

2.3.1 *Suprimare.* — Suprimarea va apărea atunci cînd vocea care povestește va elimina spațiul interior al motivației urmărind din afară comportamentul personajelor. Noutatea pe care au constituit-o în epocă romanele lui Dashiell Hammett ține de această elipsă care ne obligă să parcurgem drumul de la acte la cauze și motivații, de la aparență la profunzime și în care personajele ni se prezintă în opacitatea lor de nepătruns. Vom reveni asupra acestui procedeu în capitolul referitor la punctul de vedere. — Mai rar vor fi eliminate cauzele externe. Cînd cauza e dată ca necunoscută autorului, se poate vorbi de o suprimare totală ; așa se întîmplă în unele povestiri fantastice sau de anticipație, cum e *Le Horla* de Maupassant.

2.3.2 *Adjoncție.* — Figura prin adjoncție apare atunci cînd, pentru a pătrunde mai bine în intimitatea unui personaj și pentru a limpezi din interior motivația acțiunii sale, autorul izolează în povestire analiza psihologică sau un fragment introspectiv (*Adolphe* de Constant). Tot o adjoncție simplă apare atunci cînd autorul va multiplica la nesfîrșit ipotezele explicative, ca în unele povestiri polițiste.

Adjoncția repetitivă, unde aceeași cauză este definită în zeci de moduri diferite, este un simplu procedeu comic, pe care-l vom regăsi în gura personajului principal din *Médecin malgré lui* (*Medic fără voie*) de Molière.

2.3.3 *Suprimare-adjoncție.* — La baza multor povești ale lui Alphonse Allais stă o falsă relație cauză-efect. Autorul își sfîrșește povestea cu un eveniment care pare prelungirea logică a acțiunii precedente, dar care, la capătul lecturii, apare ca total diferit.

În același fel, în *Octombrie,* Eisenstein creează prin montaj o relație cauză-efect între două elemente non-continue : un ministru tresare la Petrograd ca și cînd ar reacționa la îndepărtatele bombardamente din tranșee. Această relație, falsă dacă o raportăm la spațiul povestirii, se leagă în discurs și sugerează ideea că ministrul acceptă continuarea războiului și că îi va suporta consecințele.

2.3.4 *Permutare.* — În organizarea lanţului cauzelor şi efectelor, poate interveni o permutare, perceptibilă ca figură numai dacă va exista o disproporţie între efectul ultim şi cauza iniţială. Durabilul succes al lui *Tout va très bien, Madame la Marquise* (*Totul merge bine, Doamnă marchiză*), nu ţine numai de antifraza din titlu, ci şi de faptul că înaintînd pe firul cauzal, pornind de la un fapt anodin, se ajunge la catastrofa iniţială.

Permutarea prin inversiune temporală este dublată de o inversiune cauzală : efectele generează cauzele.

2.4 Reprezentarea spaţiului în discurs

În teatru şi cinematograf — arte vizuale — spaţiul este un dat imediat, deşi decorul acţiunii poate suferi diverse deplasări şi organizări. În roman însă, reprezentarea spaţiului fizic este din plin mediată de discursul verbal. Discursul poate localiza, mergînd de la simpla notare a „teatrului" acţiunii pînă la descrierea cea mai fidelă şi amănunţită a decorului, a obiectelor şi personajelor ei. În discursul literar lumea fizică nu se constituie decît prin aproximări, indicaţii foarte generale şi detalii foarte fragmentare : îi revine cititorului sarcina de a completa, de a imagina. Precizăm că, într-o oarecare măsură, reprezentarea spaţiului este legată de natura punctului de vedere, aspect pe care îl vom examina în continuare.

2.4.1 *Suprimare.* — În *La Passion de Jeanne d'Arc* (*Patimile Ioanei d'Arc*), foarte frecvent gros-planul reduce spaţiul ; dar şi romanul cunoaşte acest procedeu : descrierea caschetei lui Charles (*Madame Bovary*) ocupînd tot spaţiul, îl elimină aproape din cîmpul observaţiei pe posesorul ei.

Cîmpul vizual poate fi redus la un singur detaliu ; în *Amor pedestru* *, scurt metraj italian din 1914, camera de luat vederi se fixează cu obstinaţie pe picioarele „eroului". Acţiunea este totuşi uşor de sesizat, un libertin urmăreşte o elegantă pe stradă, îi face cu piciorul în tramvai, îi strecoară în pantof un bileţel cu propunerea unei întîlniri...

---

* Titlul original : *Amore pedestre* (n.t.).

2.4.2 *Adjoncție.* — Acestui procedeu de reducție în care partea trimite la tot, i se opune operația de adjoncție, în care totul include partea. Filmele lui Buster Keaton utilizează frecvent planurile generale cu scopul de a permite spectatorului să observe în spațiu coordonarea elementelor intrate în joc. În *Navigatorul* *, Keaton și logodnica lui se instalează, fără să știe unul de celălalt, pe același pachebot unde vor fi singurii pasageri. Bănuind că nu e singur la bord, fiecare din cei doi încearcă să afle cine e necunoscutul tovarăș de drum. Deplasările lor divergente de-a lungul scărilor și pasarelelor sînt reunite în simultaneitate de mai multe planuri generale.

2.4.3 *Suprimare-adjoncție.* — Suprimarea-adjoncția se va baza cel mai adesea pe echivoc. În *Masca de fier* **, Charlot citește în fața noastră o scrisoare de despărțire primită de la soția lui ; el suspină și se întoarce cu spatele ; trupul lui tresare ca și cînd ar plînge în hohote. Cînd se reîntoarce din nou cu fața, observăm că agită cu priviri lacome un shaker. Mecanismul pune în joc în același timp spațiul și timpul, cauzele și aparențele. Ne sînt arătate trei momente. Semnificația celui de al doilea decurge din primul, pentru că presupunem că este verosimil ca un om părăsit de soție să sufere. Dar cel de al treilea moment contrazice semnificația celui de-al doilea moment, așa cum am dedus-o ; suprimă cauza presupusă, ca eronată, și o înlocuiește cu o alta. Mecanismul ține de raportarea spațială reciprocă a camerei și a personajului. Dar nu va exista un veritabil efect comic decît dacă se naște o opoziție între aparență și realitate. O asemenea suprimare-adjoncție va fi deci adesea negativă. (Semnificația finală este o antifrază : Ei bine ! Ce mai suferă !)

O altă formă de suprimare-adjoncție poate fi creată de refuzul discursului de a uni locurile acțiunii. Aceste elipse spațiale, frecvente în comediile lui Lubitsch, s-au născut, fără îndoială, în teatru și poate din rațiuni de bunăcuviință : refuzul de a arăta scene violente (duelul din *Cid*-ul) sau

* Titlul original : *The Navigator* (n.t.).
** Titlul original : *The Idle Class* (n.t.).

scene prea intime. Actul central din *Horace* este construit pe relaţia dintre locurile arătate (casa familiei lui Horace) şi locurile exterioare unde se petrece acţiunea principală (arena).

În ce priveşte romanul, putem cita cîteva pasaje din *Jacques le Fataliste et son Maître* unde naratorul trebuie să ghicească după zgomote mişcările personajelor şi celebra plimbare în trăsură din *Madame Bovary* pe care o urmărim din afară, pe străzile Rouen-ului, unde doar vocea lui Léon şi mîna goală a Emmei mărturisesc prezenţa eroilor şi întîmplările din trăsură.

2.5 Punctul de vedere

Conceptul de punct de vedere a jucat un mare rol atît în teoria cît şi în practica literară din ţările anglo-saxone, începînd cu Henry James. Aşa cum pictorul ne oferă obiectele „într-o perspectivă", romancierul le prezintă dintr-un anumit punct de vedere de care retorica discursului narativ trebuie să ţină seama. Urmîndu-l pe Todorov, vom spune că punctul de vedere indică „modul în care evenimentele poveştite sînt percepute de narator şi, în consecinţă, de cititorul virtual"[14]. Precizîndu-şi mai departe definiţia, autorul degajează din noţiunea de punct de vedere două aspecte sau trăsături distinctive şi fundamentale: prezenţa mai mult sau mai puţin marcată a naratorului în discurs, relaţia sa mai mult sau mai puţin apropiată, mai mult sau mai puţin intimă cu personajele şi cu conştiinţa acestora.

Care ar fi, acum, gradul zero al punctului de vedere? Putem să adoptăm două soluţii, dar care sînt aproape contradictorii. Prima ar fi aceea de a socoti gradul zero un fel de ideal ştiinţific al punctului de vedere. Cronicar obiectiv, naratorul va aduna şi ordona evenimentele fără a se reprezenta pe sine, lăsînd sensul să decurgă ca de la sine. Cealaltă soluţie, în schimb, pune pe primul plan drepturile imaginaţiei, creatorul ca stăpîn suveran al propriei creaţii. Romancierul ştie tot despre toate; este deci normal să-şi mani-

[14] Tzvetan TODOROV, „Poétique", în *Qu'est-ce que le structuralisme?* p. 116.

feste voluntar această știință, împărtășind (și făcîndu-ne și pe noi să le împărtășim) secretele tuturor personajelor sale, anticipînd eventual asupra acțiunii, emițînd judecăți și introducîndu-se în propriul său discurs.

De fapt, nici una din aceste poziții extreme și opuse nu satisfac în definirea gradului zero, pentru simplul motiv că romanul modern a fixat ca normă o transparență a punctului de vedere obținută printr-o atitudine narativă situată la jumătatea distanței dintre cele două soluții invocate. E vorba de romanul în maniera lui Flaubert sau Zola. Naratorul e aici discret fără a fi însă absent, el nu se introduce decît indirect în conștiința personajelor și a unicului său erou preferat. În același timp, omniprezența și omnisciența naratorului, ca și viziunea obiectivă și externă sînt abateri pentru sensibilitatea cititorului de azi.

Această normă generală fiind stabilită, ea merită să fie studiată în modalitățile sale, căci experiența romanului ne învață că nu există, practic, o singură voce care să impună un punct de vedere și nici o pură coerență care să-l susțină. Ca să nu divagăm însă prea mult, va trebui să procedăm în modul cel mai schematic, urmărind numai direcțiile generale ale abaterilor de la normă. De aceea, reluînd cele două trăsături distinctive menționate mai sus, vom organiza tabloul marilor clase de abateri ale punctului de vedere :

	prezența naratorului	relația între narator și personaje
suprimare	narațiune obiectivă	viziune din afară
adjoncție	intervenția naratorului	viziune omniscientă
suprimare-adjoncție . . .	discurs la pers. I-a	viziune „cu", jurnal, scrisoare, monolog interior
permutare	—	intersecția punctelor de vedere

TABLOUL XVII. — Figurile punctului de vedere

2.5.1. *Suprimare.* — Narațiunea realistă la persoana a III-a în care naratorul obiectiv nu-și trădează prezența este o cucerire a romanului din ultima sută de ani. Un Roger Vailland evită comentariile prea exterioare, stilul evaluativ etc.; ni se povestesc fapte, cuvinte, gînduri, lăsînd personajele să se aprecieze singure. Deosebit este cazul în care povestitorul își interzice orice intruziune în conștiința personajelor sale românești; în romanul american, un Hemingway sau un Hammett au încercat să perfecționeze acest stil behaviorist care nu se încrede decît în gesturile, atitudinile sau actele fizice. În acest sens, teatrul (și cu el romanul dialogat) reprezintă o imensă abatere prin suprimare. Convenția cere să ni se restituie numai gesturile și cuvintele, lăsîndu-se teoretic de-o parte vastul domeniu al interiorității.

2.5.2 *Adjoncție.* — Unele intervenții ale autorului nu sînt lipsite de umor și au ca efect plasarea personajelor în plină ficțiune. Astfel, în *Max Havelaar,* Multatuli se desparte de personajele sale în felul următor:

> *Destul bunul meu Stern! acum iau pana eu Multatuli; nu tu ai fost cel chemat să scrii biografia lui Havelaar. Eu te-am chemat la viață... te-am făcut să vii din Hamburg... te-am lăsat s-o îmbrățișezi pe Louise Rosemeyer care vinde zahăr... Destul acum, Sterne, poți să pleci...*
>
> (Multatuli)

E bună dezinvoltura, dar cînd un romancier popular, în genul lui Sue sau Féval, lasă prea naiv să se înțeleagă că el este acela care trage sforile printr-o propoziție de felul: „să ne reîntoarcem acum lîngă eroul nostru pentru a vedea dacă va scăpa din încurcătură", intruziunea autorului devine iritantă sau ridicolă. Nici Balzac, ale cărui intruziuni sînt numeroase și variate, n-a scăpat, se știe, de acest ridicol. Mai mult, Balzac trece drept modelul de omniscientă. Punctul de vedere balzacian însumează toate conștiințele, toate intențiile și toate mobilurile, în orice moment și în orice loc. Punct de vedere polivalent care este adjoncția supremă.

2.5.3 *Suprimare-adjoncție.* — T. Todorov afirmă de asemenea că : „Veritabilul narator, subiectul enunțării unui text în care personajul spune *eu* nu e, de fapt, prin aceasta, decît și mai travestit. Povestirea la persoana întîi nu explicitează imaginea naratorului, dimpotrivă, o face mai implicită“ [15]. Astfel prezentat, travestiul romanului la prima persoană este în sine un exemplu de substituție. În raport cu personajele sale, naratorul întreține o dublă relație, ambiguă. Pe de-o parte, el împinge la maximum intimitatea, pentru că este cît se poate de aproape de personaje : deși narează la persoana a III-a, îl simțim pe Stendhal „legat“ de Fabricio în timpul bătăliei de la Waterloo. Dar în același timp, el cedează locul, substituind logicii sale o altă logică, discursului său un alt discurs, cel al jurnalului intim, al scrisorii sau al monologului interior.

2.5.4 *Permutare.* — Din moment ce, așa cum am spus, substituția poate genera apariția unor puncte de vedere concurente („eu“ și „el“, mai mulți „eu“, narator și personaj, mai multe personaje), jocul acestor „rivalități“ se poate înscrie pe axa sintagmatică și poate cunoaște permutări tipice. A îl vede pe B în scrisoarea sa, dar în scrisoarea următoare B este cel care ni-l descoperă pe A. Povestirea cu mai multe versiuni ale aceluiași fapt, în special ale aceleiași crime, împinge foarte departe procedeul. Exemplele ne sînt oferite nu numai de romanul polițist ci și de unele narațiuni psihologice. În nuvela lui Akutagawa *Într-un bunget de pădure*, nuvelă care stă la baza filmului lui Kurosawa, *Rashomon*, un bandit întîlnește un cuplu, îl leagă pe soț și-o violează pe femeie. Acestea sînt datele comune ale povestirilor relatate de soție, de bandit și de „umbra“ mortului. Dar asupra cauzelor acestei morți, datele se contrazic ; banditul pretinde că a ucis bărbatul într-un duel loial ; femeia afirmă că ea și-a ucis bărbatul pentru a nu supraviețui rușinii, soțul susține că s-ar fi sinucis. Pe cine să crezi ? Nuvela nu ne mai spune nimic, iar mărturia tăietorului de lemne care a descoperit cadavrul nu ne este de nici un ajutor.

---

[15] *Op. cit.*, p. 121.

Trebuie să notăm că acest ultim exemplu ar putea fi reinterpretat conform unui alt aspect al punctului de vedere, neglijat pînă acum. Trăsătura distinctivă va fi aici caracterul mai mult sau mai puțin complet al informației : ne spune autorul totul la timp ? I se reproșează lui Stendhal că ne ascunde impotența lui Octave din *Armance*, deși noi trăim continuu în timpul lecturii în intimitatea gîndurilor personajului. Li s-a reproșat altora că dezvăluie prea devreme dispozitivul narativ și că revelează prematur rezultatele unui conflict. Acest al treilea aspect îl semnalăm însă numai cu titlu informativ.

3. FIGURILE FORMEI CONȚINUTULUI : POVESTIREA

3.0 Generalități

Datorăm lui Roland Barthes [16] o cercetare generală a claselor de unități ale povestirii. În sistemul său, el opune funcțiile cardinale sau nucleele, indicii, catalizele și informanții. Primele țin de acțiune sau de fapte (actul de a cumpăra un revolver este corelat cu utilizarea armei) și se dezvoltă într-un proces care are, obligatoriu, trei faze [17] : un început în care apare posibilitatea unei conduite sau a unui eveniment care poate fi prevăzut ; o realizare în care se materializează această virtualitate ; o încheiere în care se ajunge la un rezultat. Indicii, dimpotrivă, trimit la o „modalitate de a fi" și vizează descrierea, definirea obiectelor și a personajelor. Catalizele apar ca extensii descriptive care iau naștere în cursul desfășurării funcțiilor cardinale. Informanții permit situarea acțiunii în timp și spațiu. Aceste distincții vor servi ca bază expozeului nostru. Noi nu vom disocia însă catalizele de nuclee pentru că ele fac împreună corp comun. Pe de altă parte, chiar dacă personajele pot fi definite pornind de la un sistem de indici, ele se afirmă în primul rînd în acțiune și în dezvoltarea acesteia ca agenți sau, pentru a folosi un termen consacrat, ca actanți. În fine, printre informanți nu vom reține

---

[16] Roland BARTHES, *„Introduction à l'analyse structurale des récits"*.
[17] Claude BREMOND, „La logique des possibles narratifs", *Communications*, nr. 8, p. 60.

decît trei elemente: locurile, obiectele, gesturile. De fiecare dată vom încerca să definim norma teoretică și abaterile pe care le poate aceasta suferi. Vom urmări deci succesiv:

1. Nucleele.
2. Personajele și indicii.
3. Informanții.
4. Actanții și relația personajelor cu actanții.

3.1 Nucleele

Două nuclee se pot succeda. Această succesiune va fi în verigi sau, pentru a împrumuta o expresie a lui Șklovski [18], în trepte, după cum încheierea epuizează toate posibilitățile acțiunii sau, dimpotrivă, provoacă simultan deschiderea nucleului următor. Moartea unui personaj poate încheia definitiv conflictul în care acesta era implicat — și aceasta este o verigă — sau dimpotrivă, chiar dacă această moarte marchează sfîrșitul unei acțiuni, ea deschide un nou conflict între moștenitori, între succesori — și atunci vom avea de-a face cu o treaptă. Un nucleu se poate încastra în dezvoltarea altuia, fiind totdeauna posibil un încadrament general (nucleu principal în raport cu nucleele interne). În fine, două nuclee pot să-și alterneze diferitele faze în cronologia povestirii [19].

3.1.1 *Suprimare* și 3.1.2 *Adjoncție.* — Probabil că figurile de adjoncție și cele de suprimare țin în primul rînd de numărul nucleelor. Desigur, nici o normă nu postulează numărul acestora, autorul fiind liber să le multiplice sau să le reducă. Totuși, în povestirile care fac apel la o temporalitate referențială, intră în joc norma verosimilității, legată de obiceiurile socio-culturale. Conflictul din *Cid*-ul, este, fără îndoială, generat de o problemă de conduită socială: „o fată ono-

[18] Viktor CHKLOVSKI, „La construction de la nouvelle et du roman", *Théorie de la littérature*, Coll. „Tel Quel", Paris, Ed. du Seuil, 1966.

[19] Aceste diferite desfășurări sînt ilustrate de Tzvetan Todorov în a sa „Poétique" *(Qu'est-ce que le structuralisme ?)*.

rabilă nu se căsătorește cu asasinul tatălui ei" [20], dar conflictul este accentuat de faptul că și duelul și logodna trebuiau să se petreacă în cursul aceleiași zile (și lăsăm la o parte celelalte isprăvi pe care Rodrigue le-a făptuit în aceeași zi).

Probabil că într-un studiu comparat al evoluției genurilor — westernul, romanul polițist, melodrama — am putea urmări, nu numai pe planul discursului (jocul elipselor, al lungirilor) dar chiar pe planul povestirii, fenomene de adjoncție și de suprimare (precipitarea evenimentelor, dezvoltarea timpilor morți). Dar un astfel de studiu ar fi diacronic și n-ar conveni intențiilor noastre.

Dar chiar în cadrul aceleiași povestiri, pot interveni efecte de acest ordin. Unei înlănțuiri calme de zile îi vor urma neașteptate precipitări ; acțiunilor trepidante ale săptămânii, calmul și repaosul duminical. Se manifestă în acest caz o opoziție între nucleele narative și cele descriptive. Inserția unui nucleu descriptiv într-o desfășurare narativă constituie cu siguranță o figură prin adjoncție. Trebuie să mai adăugăm că, cel mai adesea, în virtutea imperativelor socio-culturale, discursul va fi economicos și nu va întîrzia, de exemplu, pe lenea lui James Bond într-un sfîrșit de săptămînă englez. Discursul nu poate accepta ca viața activă a eroului să cunoască asemenea repaosuri.

În fine, în cadrul unui nucleu, dezvoltarea catalizei — aparținînd universului povestirii, aceasta este expusă în termenii timpului referențial — poate fi etalată amănunțit sau exprimată concis. Nu există *a priori* o normă : telefonul sună și eu pot, după plac, să sar sau, calm, traversînd camera, să-mi aprind țigara pe care o țin în mînă și să ridic receptorul. Povestirea este cea care își fixează propriile reguli, propriile norme : lungi catalize, scurte catalize sau lungi și scurte, după calitățile psihologice ale personajului acțiunii. Abaterile vor fi sesizate în raport cu o normă înscrisă în prealabil în însăși povestire. Să luăm un exemplu simplu. În *Necunoscutul din Nord-Express* *, Guy joacă tenis. Un nucleu principal, meciul,

[20] Asupra „Verosimilității" vezi *Communications*, nr. 11, 1968. În special introducerea lui T. Todorov și articolul lui G. Genette „Vraisemblable et motivation".

* Titlul original : *Strangers on a Train* (n.t.).

se subdivide în nuclee interne : seturile. Primele două seturi sînt cîștigate rapid de Guy ; al treilea se prelungește și se termină în avantajul adversarului. Există astfel o dinamică a povestirii și nu are importanță, în ceea ce ne privește, că ea este contestată de dinamica discursului lui Hitchcock, care dă în întregime primele două seturi și îl restrînge printr-un joc de elipse pe cel de-al treilea.

Adjoncția poate fi repetitivă ; aceeași situație, același nucleu pot fi reluate în povestire. De trei ori Olivier îl roagă zadarnic pe Roland să sune din corn (*La chanson de Roland*) (*Cîntarea lui Roland*). Pierrot este expulzat de trei ori din Luna-park (*Pierrot mon ami*) (*Prietenul meu Pierrot*).

3.1.3 *Suprimare-adjoncție.* — Vom face aici apel la procedeul construcției „în abis". Este cunoscut succesul expresiei lui Gide din *Le Journal des faux-monayeurs* (*Jurnalul Falsificatorilor de bani*), reluată de Claudel în special în comentariul la *La Ronde de Nuit* (*Rondul de noapte*) [21]. Am vrea aici să precizăm mai exact termenii problemei. La început, Gide se gîndea la un blazon, dat fiind că expresia „abis" desemnează centrul scutului care înfățișează la rîndul lui un scut. Mai precis, e vorba de păpușile ucrainiene care intră unele în altele și, mai aproape de noi, cutiile de brînză ale lui Benjamin Rabier, care reiau propriul lor desen în formă de cercei (*La vache qui rit*) (*Vaca zîmbăreață*) *. Acolo, într-adevăr, elementele se reproduc la infinit și în perspectivă. Dar Gide urmărea un alt proiect care ține de funcțiile personajelor : acțiunea naratorului devine acțiunea personajului ; scriitorul Gide era înlocuit cu scriitorul Edouard ; astfel un pictor îl poate înfățișa pe Saint-Luc pictînd-o pe Fecioara Maria ; un actor joacă rolul unui actor într-o piesă încadrată ca în *La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (*Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat, reprezentate de grupul teatral al ospiciului din*

---

[21] Paul CLAUDEL, *Introduction à la peinture hollandaise*, Coll. Idées/Arts", Gallimard, 1967 (reeditare).

* Vestită marcă franceză de brînzeturi și produse lactate (n.t.).

Charenton sub conducerea d-lui de Sade) de Peter Weiss. Dispozitivul este aici intern şi, în principiu, nu diferă de dispozitivul naraţiunii introdus de *Decameronul*. Mai interesant este însă cazul invers, în care personajul reflectă activitatea cititorului sau a spectatorului. Vom avea atunci piesa în piesă din *Hamlet*, sau, în *Vivre sa vie* (*A-şi trăi viaţa*), scena în care Karina priveşte filmul lui Dreyer *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Modalitatea „construcţie în abis" nu ne interesează aici decît în măsura în care procedeul se afirmă ca microcosm al povestirii ca atare, adică în momentul în care elementele de care uzează reflectă elementele acţiunii.

Procedeul poate interveni la început şi poate rezuma, ca un semn al fatalităţii, dezvoltarea succesivă a nucleelor. Prezicerea vrăjitoarelor din *Macbeth*, cele trei intervenţii ale destinului în *Oedip*.

La sfîrşitul acţiunii, procedeul poate căpăta o valoare negativă. Cînd, la sfîrşitul romanului *L'Education sentimentale*, Frédéric evocă o zi a adolescenţei în care împreună cu un prieten a pătruns într-un bordel de unde a luat-o la fugă în grabă şi cînd el comentează amintirea : „E tot ce-am avut noi mai bun în viaţă !", intuim în frustrarea liceenilor o asemănare, un reflex al frustraţiei lui Frédéric în aventura lui cu doamna Arnoux dar şi o explicaţie a semnificaţiei acestei aventuri.

— Construcţia „în abis", arată Ricardou, poate fi contestată chiar de povestirea pe care aceasta o tulbură printr-o dezvăluire anticipativă. În conacul lui Roderick Usher, naratorul, pus în gardă de straniile coincidenţe dintre evenimentele la care asistă şi evenimentele cărţii pe care o citeşte, fuge la timp din casă pentru că „ştie dinainte sfîrşitul istoriei". Dimpotrivă, dacă răspunsul pe care Oedip îl dă Sfinxului ţine de procedeul „în abis" (în măsura în care un asemenea răspuns constituie rezumatul esenţial al întregii condiţii umane), răspunsul rămîne totuşi destul de voalat pentru a domina povestirea în care se înscrie destinul eroului. Oedip nu-şi dă seama că ar putea lupta împotriva evenimentelor care-l aşteaptă : „Cine, mai mult decît oricare altul, s-a tîrît în patru labe în timpul copilăriei, dacă nu Oedip cu picioarele rănite ? Cine stă acum în picioare în faţa Sfinxului ? Şi

cine, apoi, mai mult decît Oedip, orb, va avea nevoie, pentru a merge, de un baston, acest baston numindu-se în realitate Antigona, fiica pe care se va sprijini ?“ [22]

Cînd procedeul discutat contestă semnificația povestirii sau cînd este parțial contestat de povestire, apare ca o suprimare-adjoncție negativă.

3.2 Personaje și indici

3.2.0 *Generalități.* — Barthes a amintit aversiunea unor cercetători în privința acordării unui statut personajelor. Și totuși este incontestabil că, numai prin personaje, prin acțiunile lor, ne este înfățișată povestirea. Am vrea să arătăm aici cum, pe de-o parte, aceste personaje se înscriu într-un sistem și cum, pe de altă parte, sistemul însuși este închis într-un joc funcțional.

Pe măsură ce înaintăm într-o povestire, indexăm personajele. Acești indici pot fi expliciți sau impliciți. În primul caz, indicii sînt numiți de discurs („Era un om curajos“) ; în al doilea caz, indicii derivă din acțiune. În ambele cazuri, ei pot trimite la un mod de a fi, la un mod accidental de conduită sau la o evoluție. Ei pot defini structura interioară a unui personaj (este el bun ? este rău ?) ; definirea poate fi externă privind raportul unui personaj cu un altul. Internă sau externă, această definire traversează povestirea, este pusă la nivelul fiecărui nucleu, în relațiile dintre nuclee și la nivelul terminal al ansamblului.

Putem, printr-o mișcare retrospectivă, să definim la sfîrșitul povestirii constelația indicială manifestată de discurs. Fiecare moment, fiecare fragment trimite la un tot ce a fost definit primind apoi un spor de semnificație. În *Britannicus* l-am văzut pe Néron cedînd în fața lui Agrippine, a lui Burrhus și a lui Narcisse și de aici degajăm clar definirea internă a slăbiciunii lui Néron în fața altora (în raport cu o posibilă energie personală). De asemenea am confruntat atitudinile lui

[22] Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Col. „Tel Quel“, Paris, Ed. du Seuil, 1967, pp. 171—179.

Burrhus și ale lui Narcisse, în ipostaza lor de consilieri ai lui Néron, definirea obținută fiind de data aceasta externă. Indicii sînt numeroși ; ei merg de la înfățișarea fizică la caracter, de la îmbrăcăminte la limbaj. Nu se poate degaja decît intuitiv o normă ; ea va fi mai mult o rezultantă a abaterilor decît un dat inițial.

3.2.1 *Suprimare.* — Limitarea indicilor pînă la absența lor poate fi un efect al discursului (naratorul descriindu-și după bunul plac personajele). Se întîmplă totuși ca un personaj, mai ales în povestirile polițiste, să fie sesizat numai ca aparență, adică în felul cum apare el în ochii celorlalți. În romanul lui Dhôtel, mult timp nu vom ști despre omul cu mănuși verzi, decît că folosește o motoretă zgomotoasă și poartă celebrele mănuși.

3.2.2 *Adjoncție.* — Adjoncția apare cînd indicii se multiplică, dar ea va fi cu atît mai sensibilă cînd se va afirma în jocul extern al raporturilor dintre două personaje. Cazul cuplurilor celebre : Don Juan și Sganarelle, Don Quijote și Sancho Panza, Laurel și Hardy. Aici opozițiile, antrenînd caractere, comportamente, aparențe și accesorii se îmbogățesc reciproc. Se poate aplica în această privință același raționament ca pentru antiteză : e vorba de adjoncții repetitive.

Tot o abatere prin adjoncție este multiplicarea manifestărilor acelorași indici. La fel folosirea personajelor perechi (stăpînul și valetul, doamna și confidenta) care se conturează mai puternic de data aceasta, direct și nu prin antiteză.

3.2.3 *Suprimare-adjoncție.* — Această figură poate fi sesizată la diverse nivele. Contrastul dintre aparență și realitate : eleganța vestimentară care disimulează vulgaritatea sentimentelor. În *Diligența,* domnul Peacock este un comis voiajor de băuturi alcoolice cu înfățișare de preot ; în *Zéro de conduite* (*Zero la purtare*), directorul colegiului este un pitic. Asemenea abateri contrazic norma coerenței. Indicii contradictorii joacă rolul unui oximoron al povestirii, adică al unei suprimări-adjoncții negative.

Figura se poate manifesta prin suprapunerea simultană a unor indici contradictorii. Rabelais ni-l arată pe bietul Gar-

gantua perplex, neștiind dacă să plîngă la moartea soției sale Badebec sau să se bucure de nașterea fiului său.

În fine, ea poate fi descoperită în relația dintre două personaje cu funcții similare. Rodolphe și Léon, în *Madame Bovary*, au aceeași funcție în raport cu Emma, dar ei se diferențiază. Thibaudet a marcat limpede similitudinile și deosebirile. Similitudini: „În trăsură ca și în pădure, cei doi bărbați nu sînt decît niște masculi sub lupa unui entomolog". Deosebiri: „Spre deosebire de Rodolphe, Léon devine, dat fiind sufletul său, masculul dominat", și „cînd Homais, în cursul vizitei la Rouen, îl acaparează confiscîndu-i-l Emmei, el i se supune: comparați dezinvoltura cu care se debarasează Rodolphe, la întrunire, de toți pisălogii" [23].

3.3 Informanții

3.3.1.0 *Locurile.* — Norma impune ca locurile să fie neutre; simpli informanți care înscriu povestirea într-un univers diegetic. Dar, pe de-o parte, anumite clădiri, anumite camere au o funcție culturală și socială determinată (biserica, bucătăria), încărcînd cu semnificația lor povestirea. Pe de altă parte, povestirea se poate baza adesea pe o opoziție între diferitele locuri în care se petrece acțiunea, între locurile închise (cameră, birou) și locurile deschise (stradă, fluviu, cîmpie). Cu certitudine această opoziție va fi mai sensibilă în artele vizuale care ne vorbesc în termeni spațiali, dar ea există și în roman. La sfîrșitul povestirii se realizează o sinteză în care alternează în succesiunea lor spațiul retras și drumul (în ultimul caz predominanța călătoriei și a itinerariului, în primul caz importanța de prim ordin a reculegerii și așteptării).

În afara acestei relații globale, între locul închis și locul deschis se poate instaura un alt raport, un raport de simultaneitate, de exemplu. Acțiunea din *Frînghia* * de Alfred Hitchcock se desfășoară în întregime în același apartament,

---

[23] Albert THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, Col. „Leurs Figures", Gallimard, 1963, p. 10.

* Titlul original: *Rope* (n.t.).

prezența sensibilă a lumii exterioare este menținută în acest spațiu de gradația luminii care pătrunde printr-o imensă fereastră — între acțiune și spațiu se instaurează astfel o secretă corespondență.

3.3.1.1 *Suprimare* și 3.3.1.2 *Adjoncție.* — Spațiul încetează astfel de a mai fi indiferent. Vom vorbi de adjoncție cînd el prelungește ca tonalitate acțiunea ; dimpotrivă, dacă spațiul se va opune prin independența lui acțiunii, vom vorbi de suprimare. Ideea unei strînse corespondențe între intimitatea sentimentului și decorul care îl alimentează s-a afirmat începînd cu secolul al XVIII-lea. O regăsim în *Les Rêveries du promeneur solitaire* (*Reveriile unui hoinar singuratic*) sau în meditația asupra ruinelor pe care i-o inspiră lui Diderot o pînză a lui Hubert Robert ; ea se prelungește în afinitățile pe care Chateaubriand le descoperă între toamnă și melancolia sa sau în complicitatea dubioasă dintre pensiunea Vauquer și proprietara ei (*Le Père Goriot*) (*Moș Goriot*). De fiecare dată decorul reflectă sentimentul personajelor.

Flaubert, dimpotrivă, — după ce într-o primă variantă a imaginat înmormîntarea Doamnei Bovary sub un cer ploios — a preferat pînă la urmă o atmosferă primăvăratică ; frazele subliniază opoziția : „Tot felul de zgomote vesele umpleau văzduhul".

Exemplele nu sînt rare nici în cinematograf. Consonanță : valea cenușie a rîului Po în care rătăcește eroul lui Antonioni din *Strigătul* *. Opoziție : bombardamentul sub soarele de iunie al anului 1940 în *Jeux Interdits* (*Jocuri interzise*).

3.3.1.3 *Suprimare-adjoncție.* — Această figură nu există în povestire. Aici datele spațiale nu sînt susceptibile de nici o substituție. Totuși, relațiile care se stabilesc între două sau mai multe scene pot exprima jocul complex al similitudinilor și opozițiilor. În *Madame Bovary,* dacă episodul Léon corespunde episodului Rodolphe, locurile unde se desfășoară aceste episoade se opun : primul afară, celălalt în camere. Subliniind această diferență, Jean Rousset descoperă de ase-

* Titlul original : *Il grido* (n.t.).

menea un joc contrastant între ferestrele deschise care indică așteptarea Emmei și ferestrele închise care îi protejează fericirea — cele ale trăsurii sau cele ale camerei din Rouen [24].

3.3.2.0 *Obiectele.* Obiectele au în povestire o funcție primară : funcția utilitară pe care o au în realitate. Dar ele pot îndeplini încă alte două : o funcție decorativă cînd ele mobilează numai acțiunea, înscriind-o într-un spațiu diegetic ; și o funcție dramatică dacă sînt utilizate ca agenți.

3.3.2.1 *Suprimare* și *3.3.2.2 Adjoncție.* — O primă opoziție ține de numărul obiectelor. Un Dreyer, un Bresson vor reduce mobilierul la stricta necesitate. Orson Welles sau Max Ophuls, dimpotrivă, vor încărca decorul cu mii de obiecte. Și Ionesco mizează adesea pe această proliferare a mobilelor, mai ales la sfîrșitul piesei *Le Nouveau Locataire* (*Noul locatar*), în care scena este ocupată în întregime, hamalii căutînd în zadar o ieșire.

O a doua opoziție ține de relația obiectului cu acțiunea, cu personajul sau cu sentimentele acestuia. Obiectul va fi cînd un reflex, cînd un ecran.

Funcția obiectului-oglindă (reflex) poate să semnifice o prezență sau o absență. O prezență : celebra cașchetă a lui Charles Bovary, rochia de mireasă (*Madame Bovary*). O absență : scrisorile, portretele, obiectele, copacul care-i amintește Doamnei de Sevigné de fiica sa.

Obiectul va fi un ecran atunci cînd își va refuza funcția inițială : ușa definitiv închisă în care bate cu violență logodnicul respins din *Washington Square* (Henry James).

3.3.2.3 *Suprimare-adjoncție.* — Figura se manifestă în primul rînd prin deturnarea funcțiilor obiectului. I se va substitui funcției inițiale o altă funcție. În *Sabotage* (*Sabotaj*) (Hitchcock), un cuțit de bucătărie și în *La Chienne* (*Cățeaua*), (Renoir), un cuțit de tăiat hîrtia devin arme ale crimei. Mai clar marcată este substituirea funcțiilor în filmele sau povestirile umoristice. În *Charlot cămătar* *, Chaplin ascultă ceasul deșteptător și îl deschide ca pe o cutie de

[24] Jean ROUSSET, *Forme et signification*, pp. 123—135.

* Titlul original : *The Pawnshop* (n.t.).

sardele. Gesturilor și obiectelor li se deturnează sensul obișnuit. În *Le Grand Amour* (*Marea dragoste*) (Pierre Etaix), patul devine un mijloc de circulație.

Figura se manifestă apoi în variațiile și metamorfozele unui obiect. În acest sens a descris Barthes metafora ochiului în romanul lui Bataille, *Histoire de l'oeil* (*Istoria ochiului*), în care, pornind de la niște elemente invariante (culoarea albă și forma rotundă), sînt seriate obiecte ca: ochi, ou, farfurie cu lapte, testicule de taur; ele se generează unele pe altele [25].

În sfîrșit, relația dintre diferite obiecte în cadrul unor scene similare ale aceleiași povestiri, revelează un joc de suprimare-adjoncție. În *Mateo Falcone* de Mérimée, cele două scene de seducere ale tînărului Fortunato pornesc de la un obiect: moneda de cinci franci, ceasul.

3.3.3 *Gesturile.* — Statutul gesturilor este ambiguu. Ele sînt indici definind calitățile personajelor, și, în același timp, coordonîndu-se în spațiu, sînt legate de obiecte. De unde și necesitatea de a le analiza ca informanți.

3.3.3.1 *Suprimare* și 3.3.3.2 *Adjoncție.* — Regăsim și aici opozițiile pe care le-am observat cînd am examinat obiectele: de la multiplicitate la reducție și de la oglindă la ecran. Dar cele două opoziții vor fi aici coordonate. Emoția lui Mateo Falcone omorîndu-și fiul nu se trădează prin nimic: orice manifestare este suprimată și, simultan, aparența devine un ecran al profunzimii. Dimpotrivă, gesticulația mamei lui Alexis în fața cadavrului fiului ei (*La Vie de Saint Alexis*) devine excesivă și fiecare gest e o oglindă a durerii.

3.3.3.3 *Suprimare-adjoncție.* — Am observat că Chaplin răpește obiectelor și gesturilor semnificația lor inițială. Putem cita de asemenea scena dejunului din *Goana după aur* *, în care Charlot înfășoară un șiret pe furculiță ca și cînd ar înfășura o macaroană și suge conștiincios cuiele pantofului

---

[25] Roland BARTHES, „La métaphore de l'oeil", *Critique*, 195—196, 1963, Paris, Editions de Minuit.

* Titlul original: *The Gold Rush* (n.t.).

ca și cînd ar suge oase. Într-un registru mai grav, moartea lui Donald Crisp doborît la pămînt de un glonte de revolver în *Muguri zdrobiți* * ; pe punctul de-a se prăbuși, el întinde mîna ca și cînd ar ordona adversarului să-l aștepte, schițează, apropiindu-și pumnii, un spectacol de box și cade la pămînt ca lovit de un upercut. Omului care moare i s-a substituit boxerul care cade la podea.

3.4 Actanții și relațiile personajelor cu actanții

Exceptînd elementele indiciale ale statutului său, personajul este înainte de toate un participant la acțiune. El ocupă, în cadrul nucleului narativ o funcție bine determinată. Datorăm lui Propp, Souriau, Greimas, reducerea multiplelor combinații pe care le cunoaște povestirea la cîteva funcțiuni bine definite. Amintim că acestea sînt și pentru Souriau și pentru Greimas în număr de șase [26]. Pentru Souriau :

1) Forța care orientează tematica povestirii. Aceasta poate fi o pasiune : iubirea lui Néron pentru Junie.

2) Reprezentantul binelui dorit, al valorii care orientează povestirea : Junie pentru Néron.

3) Cel care obține virtual această valoare : Britannicus.

4) Cel care se opune (opozantul) : Britannicus.

5) Arbitrul care atribuie binele : Agrippine, Néron.

6) Sprijinul : sporirea uneia din forțele precedente : Agrippine și Burrhus ca opozanți ; Narcisse ca ajutor al forței de orientare tematică.

Greimas a căutat să articuleze în categorii tabloul lui Souriau ; astfel el opune subiect *vs* obiect (1 și 2), destinatar *vs* emițător (3 și 5), susținător *vs* opozant (6 și 4 +6).

Interesul modelului elaborat de Greimas constă în reducerea funcțiilor la opoziții binare. Ca și în cazul figurilor interlocutorilor, suprimarea-adjoncția în cadrul unei perechi de opoziții va primi numele de comutare. Norma actanțială (dacă acceptăm modelul lui Greimas sau cel al lui Souriau

---

* Titlul original : *The Broken Blossom* (n.t.).

[26] Etienne SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950. A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale.*

de la care primul se inspiră) are totodată și un caracter special pentru că ea pretinde prezența separată a șase funcții : un actant-un personaj. Abaterile vor apărea fie ca dedublare a funcțiilor (adjoncția unor personaje), fie ca fuzionare a mai multor funcții în același personaj (suprimarea unor personaje). În ultimul caz, va trebui să distingem dacă funcțiile reunite sînt incompatibile (fuziunea unei perechi de opoziții) sau sînt pur și simplu străine una de alta. Vom vedea că retorica actanțială se va orienta astfel, mai ales, spre relațiile personajelor cu actanții pe care-i materializează.

Jocul celor șase funcții, se prezintă, pentru noi, ca o constelație mobilă. Chiar dacă discursul reduce la un singur punct de vedere povestirea, ghicim că fiecare personaj poate ocupa locul privilegiat și poate orienta diferit celelalte funcții. În acest sens, vom putea alcătui diferite liste în care aceleași funcții vor fi generate fie pornind de la Britannicus și de la iubirea lui pentru Junie, fie de la Agrippine și voința ei de putere. Această mobilitate inițială a constelației care permite ca în cadrul aceleiași acțiuni fiecare personaj să se diferențieze prin punctul lui particular de vedere este dublată de mobilitatea temporală conform căreia pentru fiecare participant jocul raporturilor se poate transforma. Un opozant ne poate veni în ajutor ; un amic ne poate deveni rival.

3.4.1 *Suprimare.* — Cele șase funcții fuzionează într-o povestire care se bazează doar pe două personaje : tînărul îndrăgostit, forța care orientează tematica povestirii, își asumă singur lupta (este propriul său ajutor) și poate fi, de la început, singurul obținător virtual ; iubita va fi pe rînd, binele dorit, obstacolul și arbitrul. Să presupunem, în acest exemplu, că punctul de vedere ales de discurs este acela al îndrăgostitului, căci, în acest caz, suprimarea aglomerează funcții care sînt compatibile între ele iar contradicțiile pe care le implică funcțiile binelui dorit și ale obstacolului, cele ale obstacolului și ale arbitrului sînt sesizate pornind de la un punct de vedere exterior.

Cînd în suprapunerea funcțiilor se ivește un antagonism, combinarea funcțiilor va fi diferită. În acest moment, fiecare adjoncție a unei funcții neutralizează manifestarea pri-

mei funcții. Hitchcock va uza adesea de acest mecanism. În *I Confess* (*Mărturisesc*), paracliserul Otto Keller a ucis, deghizat în preot, un șantajist. La spovedanie își mărturisește crima. Preotul, datorită indiciilor, se vede pus în situația de a fi acuzat de omor. Pentru preot binele dorit este achitarea ; ajutorul este propriul său cuvînt ; arbitrul este el însuși. Dar tot el este și obstacolul, el nu poate dezvălui secretul spovedaniei. Neutralizarea primei funcții se face prin adăugarea alteia. Și mai complex este rolul lui Bannister în scena procesului din *Doamna din Șanghai* * de Orson Welles. Rival al lui Michael, amantul soției sale, Bannister ajunge în situația de a fi avocatul acestuia, reunind funcțiile de opozant și sprijin. Dar el e citat ca martor — și adaugă funcțiilor sale și pe cea de arbitru. În raport cu modelul actanțial mai există și alte suprimări de personaje, dar personajele pluriactanți care rezultă sînt contradictorii și paradoxale.

3.4.2 *Adjoncție.* — O abatere prin adjoncție poate apărea în simultaneitate, din momentul în care două acțiuni paralele dezvoltă simultan similitudini. În *Le bourgeois gentilhomme* (*Burghezul gentilom*), Cléante îndrăgostit de Lucile, fiica domnului Jourdain și valetul său Covielle, îndrăgostit de servitoarea lui Lucile, Nicole, sînt amîndoi dați afară de iubitele lor. Naratorul întărește similitudinea ipostazelor lor profitînd de o similitudine sintactică a vaietelor lor, și de opoziția de ordin semantic a doleanțelor lor.

Cl. — Peut-on rien voir d'égal, Covielle, à cette perfidie de l'ingrate Lucile ?
Co. — Et à celle, Monsieur, de la pendarde de Nicole ?
Cl. — *Après tant* de sacrifices ardents, de soupirs et de voeux que j'ai fait à ses charmes !
Co. — *Après tant* d'assidus hommages, de soins et de services que je lui ai rendus dans sa cuisine !
Cl. — *Tant* de larmes que j'ai versées à ses genoux !
Co. — *Tant* de seaux d'eau que j'ai tirés au puits pour elle !

* Titlul original : *The Lady from Shanghai* (n.t.).

Cl. — *Tant d'ardeur* que j'ai fait paraître à la chérir plus que moi-même !
Co. — *Tant de chaleur* que j'ai soufferte à tourner la broche à sa place.
Cl. — *Elle me* fuit *avec* mépris !
Co. — *Elle me* tourne le dos *avec* effronterie !
Cl. — *C'est une* perfidie digne des plus grands châtiments.
Co. — *C'est une* trahison à mériter mille soufflets.

Aici, cele două constelații similar orientate se manifestă separat dar simultan. Fiind paralele, ele nu se pot opune. În *Histoire de Rire* (*Poveste comică*) de Salacrou, cele două constelații paralele își inversează datele. Părăsit de nevastă, care fuge cu amantul, un soț îi adăpostește la el, chiar în aceeași zi, pe cel mai bun prieten și pe amanta acestuia care își părăsise și ea căminul conjugal. Fiecare se vede confruntat cu simulacrul propriului opozant într-un joc al paralelismelor.

3.4.3 *Suprimare-adjoncție.* — În cadrul figurii prin suprimare-adjoncție asistăm la răsturnarea funcțiilor. Cel mai adesea, această răsturnare este însoțită de o mutație a indicilor sau de o dilatare internă a punctului de vedere (adică de schimbarea punctului de vedere care nu este faptul naratorului sau al narațiunii, ci se înscrie în reflecția sau actele unui personaj. Întreaga operă a lui Fritz Lang de la *M.* la *Neverosimilul adevăr* *, este marcată de această întoarcere de 180° a lucrurilor, în care inocentul e găsit culpabil, culpabilul inocent. Binele pentru răufăcător este hăituirea victimei. Binele pentru societate este hăituirea răufăcătorului. Important este că răufăcătorul este el însuși cel care denunță similitudinea mecanismului. Această răsturnare apare frecvent în scenele care-și răspund, care se vor simetrice. Se amestecă aici, într-adevăr, două procese : primul de similitudine ; al doilea de opoziție. În *Împărăteasa roșie* ** de Sternberg, tînăra Caterina, smulsă familiei sale de emisarul țarului,

* Titlul original : *Beyond a Reasonable Doubt* (n.t.).
** Titlul oriiginal : *The Scarlet Empress* (n.t.).

devine amanta acestuia din urmă. Două scene își răspund. În prima, Elisabeta, împărăteasa, se află în camera sa ; ea cere Caterinei să se retragă dar să lase deschisă ușa secretă pe unde va intra amantul ei. Amantul este emisarul țarului. În scena a doua, Caterina, devenită împărăteasă la rîndul ei, ordonă aceluiași emisar al țarului (care încă o mai dorește) să se retragă dar să lase intrarea liberă noului amant. Se impun similitudini : cele două scene se petrec în același loc, acțiunile sînt asemănătoare : *a* cere lui *b* să lase liberă trecerea lui *c*. Se regăsesc două personaje dar pozițiile lor s-au schimbat. Caterina a trecut de la poziția *b* la *a*, emisarul de la *c* la *b*. Asta în privința pozițiilor. Cum cele două scene sînt văzute din perspectiva Caterinei, pe planul funcțiilor, jocul e diferit : în prima scenă, cum binele dorit este pentru ea emisarul, ea devine ajutorul unei opozante ; în scena a doua, ea constrînge un opozant să-i devină ajutor pentru a obține binele dorit. S-au schimbat de la o scenă la alta și indicii : din nepoata împărătesei, Caterina a devenit împărăteasă și emisarul, din amant al celei dintîi, pretendentul celei de a doua. Dacă am întîrziat pe acest exemplu este pentru că el manifestă la analiză dificultatea de integrare a celor două ordini : relațiile nucleelor între ele, relațiile funcțiilor. Există adjoncție repetitivă în ce privește nucleele, suprimare-adjoncție în ceea ce privește funcțiile.

Acest cumul de operații nu este totuși propriu figurilor povestirii. Toate metabolele pot să se lase descrise *in abstracto* cu o oarecare precizie — așa cum sperăm că am arătat de-a lungul întregii lucrări — dar realitățile limbajului și cele ale expresivității, ca toate realitățile, nu sînt totdeauna perfect raționale.

20.03.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ANEXĂ

pag. 47 Inima îşi are raţiuni pe care raţiunea nu le cunoaşte. *(Pascal)*

pag. 50 Tămîie, voi poate bine sfîrîi *(Norge)*

pag. 51 Pămîntul e cel care culege şi pămîntul e cel ce seamănă
Şi cel ce ne judecă îmbătrînirile
Şi cel ce-o naşte pe frumoasă şi cel ce-o naşte pe urîtă
Şi cel ce ne îndrumă surghiunirile
Pămîntul e cel care culege şi tot pămîntul e cel ce socoteşte
Şi cel ce ne judecă înscrisurile
Şi cel ce ţine socoteala şi cel ce-şi aminteşte
Şi cel ce ne îndrumă descrierile. *(Péguy)*

pag. 73 Cred că mă voi duce încet încetişor... E o idee... o încredere în întuneric... *(Céline)*

pag. 73 (subsol) Cînd voi înţelege toate fiinţele
Nici una dintre ele nu este un scop în sine nici
Mijlocul de a fi trebuie *(Claudel)*

pag. 74 ...sărbătoare la care mă invit singur, în care nu fac decît să rup legătura care mă leagă de ceilalţi. *(Bataille)*

pag. 74 Pe *si*sip *sro*ţile *sa*gaţă *sc*aieţii *(Queneau)*

pag. 75 Aşa mă gîndprostiream eu ducîndu-mă la Marcel *(Queneau)*

pag. 75 De la Louisiane la Carolinele surori *(Vigny)*

pag. 75 Căci Maestru-i dus să scoată suspinele din Styx. *(Mallarmé)*

pag. 75 Asta-i tot ceea ce o să puneţi aici. *(Céline)*

pag. 76 Chiar în acest pat, care nu se distinge prea bine tocmai din cauza proporţiilor sale gigantice, soldatul frrrancez visează dragostea şi gloria. *(Larousse)*

pag. 77 O tu care chiar în greşelile mele
mă iubeşti
Vino degrabă, dacă-ţi aminteşti
Vino
Lungeşte-te la dreapta mea, adormită
Iubită
Căci e frig în linţoliu învelit
părăsit *(V. Hugo)*

pag. 77 Frumoasă porumbea de nea
Adesea merg rugînd strigînd *(Marot)*

pag. 77 Cum muşcă remuşcarea, Moarte
A, sigur, faci atîta haz de asta, Timp (Citat după *H. Morier*)
Notă. Am dat traducerea literală; în limba franceză rima e realizată de cuvintele: Mort /mord/ remord; t'en /tant/ Temps.

pag. 77 Îmi plimb aiurea privirea peste cîmp. *(Lamartine)*

pag. 78 Cireaşă cupă de candoare
Dediţel clopoţel mătăsos
Pară paradis al mierii
Gînd vast în ochi de gîndac *(Eluard)*

pag. 78 *Notă.* O traducere literală n-ar putea pune în lumină procedeul pe care se bazează versul. Pentru ilustrarea mecanismului oferim un exemplu din Rabelais, „Inscripţie pusă deasupra marii porţi a Thelemei", *Gargantua*, LIV, vv. 93—94 (trad. Romulus Vulpescu, ELU, 1962).
Da ca dar odoare
Da ! C-a da rar are

pag. 79 Vleau să mă oglindesc în ochii tăi flumoşi :
Căci ei sînt oglinzile copiilor dlăgăstoşi,
Îţi voi muşca iubito gîtişolul.
Îţi voi lăsa deodată sînişolul,
Să-ţi mîngîi dulce rotunjolul. *(Marc de Papillon de Lasphrise)*

pag. 84 *Notă.* Cuvinte inventate în spiritul limbii, a căror traducere ar putea fi :
Îl înfaşcă şi-l buşează de pămînt :
Îl trînte şi-l îndeşte pîn-la brîu ;
Îl procteşte şi-l stupează şi-i moaştecă froaiele *(H. Michaux)*

pag. 84 Dumneavoastră aici, dragă Conte ? Ce mai lalea ! Aţi venit să vă reînnoiţi tainul ?... Dar cum de v-aţi lăţit ? *(Tardieu)*

pag. 85 Am închiriat un fier
Cu o mişcare, mănuşa de oţel împărţind lîna peste *utrumsitul*
Robertei vast şi profund, degajă în întregime *quidestul*
inspectoarei. *(P. Klossowski)*

pag. 85 Amestecînd adesea un mic *E cosi,*
Şi-un *son servitor* pari om de lume *(Du Bellay)*

pag. 87 *Notă.* O traducere literală ar sacrifica procedeul permutărilor fonetice. Încercăm o adaptare românească fără pretenţia obţinerii unui sens coerent :

Alerte din Laerte
Ofelia
O, felia
O fee Lia
te am
Hamlet

(Michel Leiris)

pag. 101 Nu oferiţi niciodată spectatorului ceva incredibil
Adevărul poate uneori să nu fie verosimil.
Minunea cea absurdă pe mine nu mă-ncîntă :
Cînd spiritul nu crede, nimic nu îl frămîntă. *(Boileau)*

pag. 101 A învinge la Austerlitz este mult, a lua Bastilia este enorm. *(V. Hugo)*

pag. 103 Berg a vrut să dea camerei o latură proiecţie spre exterior. *(W. Lewino)*

pag. 103 Se iubiră aprig sub lună *(Norge)*

pag. 104 Cînd el o regăsi mai pală
De aşteptare şi de dragoste ochii păliţi *(Apollinaire)*

pag. 104 Deja vibrau rîsetele, deja nerăbdările *(Queneau)*

pag. 104 E destul că, dacă devin bogat va trebui să restitui și că sînt foarte hotărît să restitui în toate felurile posibile. *(Diderot)*

pag. 105 Numele își reiau vechea lor semnificație, ființele vechea lor înfățișare, noi sufletul nostru de atunci. *(Proust)*

pag. 105 În această cameră, fiecare generație retrăgîndu-se lăsase, ca o maree cochiliile, albume, cufere, dagherotipuri. *(Fr. Mauriac)*

pag. 105 Copiii aleargă, porumbeii zboară. Fugi, sclipiri albe, infime dezordini. *(Sartre)*

pag. 105 Zarvă mare în Paimpol; sunete de clopote și cîntece de preoți. *(Loti)*

pag. 105 E ceea ce îmi spuneam mergînd. Drumul de la Paris la cucurigul ăla. *(Aragon)*

pag. 105 Inima mea la căldură, această iepuroaică, dinapoia micilor zăbrele ale coastelor, agitată, ghemuită, stupidă. *(Céline)*

pag. 106 Francezi, englezi, loreni strînși la un loc de patimă
Înaintau, luptau, loveau, mureau împreună. *(Voltaire)*

pag. 106 În tăcerea mea îngrop
un rîs un soare sclipitori *(Tardieu)*

pag. 106 Sînteți bărbat, sînteți logic pînă și în detalii *(text publicitar)*

pag. 107 și eu de astă dată reușind să mă ridic clătinînd în mișcarea mea masa auzind cum unul dintre paharele conice se răstoarnă și se rostogolește pe masă descriind fără îndoială un cerc în jurul piciorului său pînă cînd ajuns la marginea mesei se clatină și cade. *(Claude Simon)*

pag. 107

Laudă lui Dumnezeu
Mahomet
Soare Plop
Rimbaud Dumnezeu Beethoven
Roată Stea
Isus

(Garnier)

pag. 108 Douăzeci de ani abia spațiul unei copilării și nu-i
Pedeapsă mai atroce pentru maturitatea noastră
Decît să-i revadă după douăzeci de ani pe micuții
De atunci inocenții cu noi plecați odată *(Aragon)*

pag. 108 Tăcerea eternă a acestor spații infinite mă înspăimîntă.
(Pascal)

pag. 108 Cînd te întorci după o hoinăreală la țară, dinspre Bougival sau Croissy, după midii, cartofii prăjiți și siropurile de rodii pentru copii, pe peronul gării cînd trenul care vă va duce la Paris sosește și cînd te gîndești cu nostalgie la această strașnică zi de vacanță deja da deja dizolvată în memorie într-un fad sirop în care încep să se înăcrească cîrnatul, iarba rasă și romanța, *în acest moment zici,* și trenul începe să se întindă în lungul lungului lung peron, vorba e să nu te lași depășit de alții, să-ți calculezi bine lovitura pentru a vîna niște locuri de stat, speranță nesăbuită sau cel puțin nu trebuie să rămîi gură-cască sau să faci călătoria pe tampoane ceea ce este deosebit de primejdios dacă-ți tîrîi și familia în treaba asta *în acest moment zici* în general ceea ce se spune într-o asemenea împrejurare: ei, ne-am aerisit și noi" (sublinierea noastră) *(Queneau)*

pag. 109 Zîmbiți Gibbs
Dormiți-vă somnul, bogați ai pămîntului *(Bossuet)*

pag. 109—
110 Dar deoarece un critic scrisese că în Vedere din Delft de Vermeer (împrumutat de muzeul din La Haye pentru o expoziție olandeză) tablou pe care îl adora și pe care credea că-l cunoaște foarte bine, un colțișor de zid galben (pe care nu și-l amintea) era atît de bine pictat încît părea, dacă te uitai numai la el, o prețioasă operă chineză de o frumusețe care-și ajungea sieși; Bergotte mîncă cîțiva cartofi, plecă de acasă și se duse la expoziție. *(Proust)*

pag. 110 Și îmi revenea în minte amintirea unei anume duminici de mai cînd observasem o pasăre mare stufoasă, încadrată de una

din înaltele ferestre deschise cu două canaturi prin care ieşeau de obicei efluvii de tămîie care mă făceau să vărs.
(R.-L. des Forêts)

pag. 110 Ceea ce eu respir, este geloasa şi nostalgica admiraţie a fiinţelor şi lucrurilor fericite. *(Laforgue)*

pag. 110 Vă voi înştiinţa despre lucrul cel mai uimitor, cel mai cuprinzător, cel mai minunat, cel mai miraculos, cel mai triumfător, cel mai ameţitor, cel mai nemaipomenit, cel mai special, cel mai extraordinar, cel mai incredibil, cel mai neprevăzut, cel mai mare, cel mai mic, cel mai rar, cel mai comun, cel mai răsunător, cel mai secret pînă astăzi, cel mai strălucitor, cel mai demn de invidie: în sfîrşit un lucru pentru care nu găseşti decît un exemplu în secolele trecute, şi nici măcar acest exemplu nu e bun (etc.) *(Mme de Sévigné)*

pag. 111 Uitînd de Paris, iat-o că-şi reia goana, oh! tînără goană zglobie! prin vale şi prin fîneaţă în frumoasa dimineaţă
(Laforgue)

pag. 111 Totul creşte împotriva mea, totul mă asaltează, totul mă ispiteşte,
Şi lumea şi carnea şi îngerul revoltat,
Al cărui val, al cărui efort, al cărui farmec inventat,
Şi mă distruge Doamne, mă clatină, mă farmecă. *(Sponde)*

pag. 112 El mi-a întins mîna, l-a omorît pe Conte;
El mi-a redat onoarea, el mi-a spălat ruşinea.
Chimène: Rodrigue, cine ar fi crezut-o?
Rodrigue: Chimène, cine ar fi spus-o? *(Corneille)*

pag. 112 (acest loc de temut) De unde te alungă sexul şi nelegiuirea ta
(Racine)

pag. 113 *Notă:* dăm traducerea literală: Ascultat eu bine! Din lăduţă ţîşnesc eu oceane şi nu vinuri şi cerul se întredeschide eu cînd el apărui eu. *(Desnos)*

pag. 113 Dimineaţa, te trezeşti, şi întreaga familie
Te îmbrăţişează, o mamă, o soră, o fiică! *(V. Hugo)*

pag. 113 Omul comun printre care mă consider şi eu *(J. Grenier)*

pag. 113 Trebuie să trimitem în războaiele străine tînăra nobilime.
Vor fi de ajuns. *(Fénelon)*

pag. 114 Îmi place grația acestei străzi industriale
Situată la Paris între strada Aumont-Thiéville și bulevardul Ternes.
Iată tînăra stradă și tu nu ești încă decît un copilaș
Mama nu te îmbracă decît în albastru și alb *(Apollinaire)*

pag. 114 Ea stă să cîrpească ciorapi. Și cum te mai plictisești!
Și cît ai vrea să locuiești la oraș, să joci polca în fiecare seară! Biata femeiușcă! aleargă cu limba scoasă după dragoste ca un crap după apă pe masa din bucătărie *(Flaubert)*

pag. 114 De partea cealaltă a culoarului, prin geamul acoperit cu un fel de pînză țesută din picăturile de ploaie, ghicești după lucirea de aluminiu că ceea ce se apropie, se întîlnește cu trenul și dispare e un camion de petrol. *(Butor)*

pag. 115 Coupeau mergea cu neruşinarea pînă la a-și bate joc de Gervaise. Ei bine! amantul ei o părăsea frumușel! N-avea noroc: prima dată nu-i ieșise figura cu fierarii și acum îi scăpau printre degete pălărierii. *(Zola)*

pag. 115 Astfel, trist și captiv, totuși lira mea
Ascultînd aceste plînsete, această voce, se trezea *(Chénier)*

pag. 115 Construită fără prea mari pretenții,
Iarba, Timpul, uitarea au făcut-o pe dinafară aproape informă. *(Ponge)*

pag. 115 Totul tremura în imensa clădire și el însuși din cap pînă în picioare stăpînit de tremur, care venea din ferestre și din podea și din fierărie, niște zguduituri, zgîlțîite de sus în jos. *(Céline)*

pag. 116 Acele m-ai văzut în drăguțul meu sicriu *(Brassens)*

pag. 116 Ah! din nou acest a geme de abandonare-a somnului *(Aragon)*

pag. 116 Remarcăm pentru prima dată micile personaje pictate în albastru, nisipul roz și în sfîrșit materialul prețios al colțișorului de zid galben *(Proust)*

pag. 116 Virginul, vivacele, frumosul astăzi *(Mallarmé)*

pag. 117 Păstorul promontoriu cu pălărie de nori *(V. Hugo)*

pag. 117 Regrete în ochii de curvă
Şi frumoasă ca o panteră. *(Apollinaire)*

pag. 117 Afişele luminoase sînt albe în posomoreala timpului *(Vallès)*

pag. 117 Renée dispărea în vaga albeaţă a capotului. *(les Goncourt)*

pag 117 Deci el broască şi, stăpînă! Tu pe care-l are drăguţ vas eu mă scaun dacă drumurile morminte. *(Desnos)*

pag. 118 Era deci înclinat să creadă că ceilalţi doi, da Dominique (...) sfîrşi prin a-l părăsi din cauza sosirii unor noi invitaţi şi ce mai de erau ce mai de erau. *(Queneau)*

pag. 118 Trecutul mă chinuie şi mă tem de viitor *(Corneille)*

pag. 118—119 Seri ale Parisului bete de gin
Scînteind de electricitate.
Tramvaiele gonind fără oprelişti
Îşi cîntă pe portativele
Şinelor nebunia lor de maşini *(Apollinaire)*

pag. 120 Tu (zise fratele Jan) te blestemi ca un tartor. *(Rabelais)*

pag. 120 Pentru orice, în afara lui, plictisit
Spirituală, beată, nemişcată
Să fulgere cu tutuul
Fără a-şi face dealtfel inimă rea *(Mallarmé)*

pag. 120 Era frumos, nu, Narcisse, şi distins! *(Laforgue)*

pag. 121 Armele dimineţii sînt frumoase, şi marea
Zidurile se trezeau şi nisipul. *(Saint-John Perse)*

pag. 121 Care doarme strivit între ziduri *(Supervielle)*

pag. 121 Nimic, nici vechile grădini răsfrînte-n ochii mei
Nu va reţine această inimă care se scaldă-n mare
O nopţi! nici strălucirea pustie a lămpii *(Mallarmé)*

pag. 121 Femeia, în cazaca ei albă, lumina îi aurea marginile bonetei, care lăsa să-i scape părul *(Aragon)*

pag. 121 Ah, da, adorabili părinţi mai am. *(Bernanos)*

pag. 121 Sudoarea frunţii mele pale
Doar ea o ştie răcori plîngînd *(Verlaine)*

pag. 122 Chiar din acea zi, mi-am amintit între timp, el a luat obiceiul de a o întîlni într-o sală de aşteptare, pe Maica Henrouille, Robinson *(Céline)*

pag. 122 Nici nu bănuiam că de fiecare dată cînd trecea prin faţa prăvălioarei sale, ea îl privea, negustoreasa pe soldatul Brû. *(Queneau)*

pag. 122 Plutea un nocturn arhipelag
În ziua şiroind de cer *(Supervielle)*

pag. 122 Iar la sfîrşit, ca după o îndelungată modelare a unei voinţe artiste, se înălţa din forma unduitoare şi mlădioasă, admirabila statuie a unei clipe... *(les Goncourt)*

pag. 123 Astfel stătea, dinaintea acestor burghezi satisfăcuţi, această jumătate de secol de sclavie. *(Flaubert)*

pag. 123 Cît timp ochi-mi lacrimi putea-vor vărsa
Şi clipa cu tine petrecută regreta
Cît timp oftaturi, suspine-a rezista
Putea-va vocea-mi, auzindu-se abia. *(Louise Labé)*

pag. 123 O, trist, trist mi-era sufletul *(Verlaine)*

pag. 123 Dric greu zdrobindu-mi sufletul
În jos îl atrage-un magnet *(Corbière)*

pag. 123 Sceptrul ţărmurilor roze
Lîncezind peste serile de aur, el
Acest alb zbor închis pe care îl spui *(Mallarmé)*

pag. 124 Pe vida coală ce-o ocroteşte albul. *(Mallarmé)*

pag. 124 Victorios sustras sinuciderii frumoase *(Mallarmé)*

pag. 140 Şi mai cunosc un poznaş
Pe care-aş vrea de viu să-l prind.
Prin cimbru e al său sălaş
În valea Tandră de argint. *(Apollinaire)*

pag. 150 Îşi reluă drumul şi gînditor în ceea ce privea capul, cu un pas ferm în ceea ce privea picioarele, îşi sfîrşi ireproşabil itinerariul. Ridichile îl aşteptau şi pisica care mieuna sperînd nişte sardele, şi Amélie care se temea de o ardere excesivă a tocanei. Stăpînul casei ronţăie vegetalele, mîngîie animalul

și răspunde ființei umane care-l întreabă cum sînt veștile de astăzi :

— Nu cine știe ce. *(Queneau)*

pag. 152 Afară noapte zulus. *(Schéhadé)*

pag. 154 Fierul mai bine folosit va cultiva pămîntul. *(Malherbe)*

pag. 154 Aurul cade sub fier. *(Saint-Amant)*

pag. 155 Poetul cu ochii încercănați de moarte coboară în această lume a miracolului. Ce seamănă el cu un gest larg pe unica brazdă a prundișului, unde din șase în șase ore, ca o slujnică analfabetă ce vine să pregătească pagina și uneltele de scris, marea cu scufie albă așază și mai modifică alfabetul gol al algelor ? Ce înlesnește el lucrurilor care nu așteaptă nimic în tăcerea cenușiului ?

coincidența. *(Michel Deguy)*

pag. 160 Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură, dar e o trestie gînditoare. *(Pascal)*

pag. 161 pietrei cărnoase
fructului pe care-l cuprinde
un roi de cuvinte negre. *(J. Izoard)*

pag. 161 Galbenele săgeți ale regretelor
Cerbii albi ai minciunilor... *(Maeterlinck)*

pag. 163 Iar sarea lacrimilor lor se mai cristalizează încă.

pag. 164 Stivele caselor ce se clatină și bălțile geamurilor ce plesnesc... *(Deguy)*

pag. 164 Mereu dimineața fuga zăpezii, a norilor și ceva mai sus un soare vizibil printre cearșafurile sale. *(Jaccottet)*

pag. 167 Cale lactee o soră luminoasă
A albelor rîuri din Canaan. *(Apollinaire)*

pag. 168 Un pin tremură și simulează o cifră pe cer *(J. Laude)*

pag. 168 Ca și mine ploaia își sapă albia
Ea sapă aceeași inimă, aceeași piatră. *(R. Laporte)*

pag. 168 Etern și mut *asemenea* materiei *(Baudelaire)*

pag. 168 Și obrazul ei *asemenea* cu-al tău *(Ronsard)*

pag. 168 În depărtare pădurea *pare*
un uriaș care doarme. *(Cîntec popular)*

pag. 169 *Mai mult decît* un portal smulgîndu-se din rugină
Fără să-mi cedezi te atingeam. *(R. Char)*

pag. 169 Cale lactee o *soră* luminoasă
A albelor rîuri din Canaan
Și a trupurilor albe de amante. *(Apollinaire)*

pag. 169 Pămîntul și cu mine facem o *pereche* *(Audiberti)*

pag 169 Natura *e* un templu în care vii coloane... *(Baudelaire)*

pag. 169 Dacă sufletul *este* o pasăre trupul *este* păsărarul *(G. Nouveau)*

pag. 169 Plictiseala... acest vultur cu ochii scoși *(A. Bernier)*

pag. 170 Tufe de aripi de carne și de dorinți mișcătoare asta e femeia...
(R. Vivier)

pag. 170 Buchet de trandafiri, gura ei. *(E. Signoret)*

pag. 170 Cireașă cupă de candoare *(P. Eluard)*

pag. 170 Păstoriță, o turn Eiffel. *(Apollinaire)*

pag. 170 Unde scînteiază năpîrcă nemișcată Léthé. *(Vivier)*

pag. 170 Inima îmi freamătă de geniu *(J. Larfogue)*

pag. 170 Ușa hotelului surîde teribil *(Apollinaire)*

pag. 171 Turma podurilor behăie în această dimineață. *(Apollinaire)*

pag. 171 Corabia unei zile frumoase își întinde pînzele-i albe *(Vivier)*

pag. 171 Morocănoaselor cheaguri ale vetrei sîngerii *(Vivier)*

pag. 171 Pe pod roua *cu* cap de pisică se legăna *(A. Breton)*

pag. 171 Revolverul cu părul alb. *(T. Tzara)*

pag. 171 Copii năvălesc sub portal tropăind *cu* un zgomot de aversă.
(Daudet)

pag. 176 Vei restitui mormîntului meu
Ceea ce am făcut pentru leagănul tău. *(Hugo)*

pag. 178 O, scîrbavnică grandoare! sublimă mîrșăvie! *(Baudelaire)*

pag. 178 Această obscură claritate pe care stelele-o revarsă *(Corneille)*

pag. 179 Ei bine doamnă, dacă e să vorbim *fără mănuşi*, ce veţi face cu *spiritul şi graţiile dumneavoastră*, dacă Alteţea voastră nu are o jumătate de duzină de oameni de merit pentru a le înţelege ? *(Voltaire)*

pag. 180 Roma ne e în tabără şi tabăra ne e în Roma *(Corneille)*

pag. 180 Inima îşi are raţiuni pe care raţiunea nu le cunoaşte. *(Pascal)*

pag. 180 Vorbesc încă de voi răscolind cenuşa
vetrei şi a inimii lor ! *(Hugo)*

pag. 180 Chilotul îmi miroase a camfor şi a dolofan *(Schéhadé)*

pag. 183 Prin creierul meu hoinăreşte
De parc-ar fi la el acasă
Un prea frumos şi blînd motan.

E spiritul familiar al casei
El judecă inspiră prezidează
Orice se află în imperiul său
E poate-o zînă, e un zeu ? *(Baudelaire)*

pag. 202 Regiunile scufundate şi noile insule...

pag. 202 În prăpastia fără fund veghează totuşi Lucrul
Şarpe, ochi sau cristal gelos pe firmamente.
(Y. Deletang-Tardif)

pag. 203 Vei restitui mormîntului meu
Ceea ce am făcut pentru leagănul tău *(V. Hugo)*

pag. 214 Sînt rana şi cuţitul !
Sînt palma şi obrazul !
Sînt braţele şi roata,
Victima şi călăul ! *(Baudelaire)*

pag. 215 Altădată eram foarte nervos. Iată-mă pe un drum nou : Pun pe masă un măr. Apoi mă instalez în acest măr. Cîtă linişte ! *(Michaux)*

pag. 242 Dacă tu ştii să dizolvi nemişcatul
Şi dizolvarea s-o faci a zbura
Apoi în praf să fixezi zborul
Ai de ce te consola.

pag. 243 Obiecte neînsufleţite, voi aveţi deci un suflet? *(Lamartine)*

pag. 243 Plînge în inima mea
Cum plouă peste oraş. *(Verlaine)*

pag. 244 Este vina celor care plouă *(Blavier)*

pag. 245 Cărui foc să mă încredinţez? Care ar fi flacăra care m-ar putea însufleţi fără ca totuşi să mă piardă? Nerval priveşte în jurul lui: descoperă acolo soarele. *(J.-P. Richard)*

pag. 245 În „Ispitirea Sf. Anton", desfrîul se expune, se lăfăie: mă însoţesc cu celălalt strivindu-l adică împiedicîndu-l să existe; prăbuşirea mea asupra lui îl obligă să se prăbuşească el însuşi, îmi transform trupul într-o masă obscenă. *(J.-P. Richard)*

pag. 248 Pînă în această clipă vrăjită îmi eram mie necunoscut,
Şi nu ştiam să mă-ndrăgesc şi să mă-mbrăţişez!
Dar să te văd, solav iubit, supunîndu-te celei mai
neînsemnate
Dintre umbrele ce cutreieră fără voie în inima mea,
Să văd pe fruntea mea furtuna şi luminile unui secret,
Să văd, o minune, să văd! gura mea nuanţată
Trădînd... pictînd o floare de gîndire pe un val
Şi ce evenimente scînteind în ochi!
Găsesc aici o asemenea comoară de neputinţă şi orgoliu,
Încît nici o fecioară copil scăpată de satir,
Nici una! cu retrageri abile, cu cedări fără emoţie,
Nici una dintre nimfe, nici o prietenă, nu mă atrage
Cum o faci tu în val, inepuizabil Eu!... *(Valéry)*

pag. 249 O Spirit al meu!
(...)
Tu devii amintirea nu a altora ci a ta,
Şi devii mereu mai asemănător cu nici unul altul.
Mai altfel acelaşi şi mai acelaşi cu mine.
O, al Meu — dar care nu este încă aidoma cu Mine!
(Valéry)

pag. 251 Încă puţin şi vom fi orbi. Asta ţine de cap. Nu mai merge, spune, Eu nu mai merg. Devenim de asemenea muţi şi zgomotele slăbesc (...) În aşa fel încît să ne spunem, Voi ajunge bine de data asta, apoi poate încă o dată, apoi asta va fi tot (...)

Dacă ne gîndim la contururi în lumina de altădată o facem fără regrete. Dar nu ne gîndim la asta deloc, cu ce să ne gîndim la asta? Nu știu. Trec de asemenea oameni, de care nu te poți ușor distinge cu claritate. Iată un lucru descurajant. Așa i-am văzut pe A și B... *(Beckett)*

pag. 251 S-ar părea ciudat că am putut face mișcările pe care le-am indicat, fără ajutorul lor (al cîrjelor). Găsesc că asta e ciudat. Trezindu-te nu-ți amintești imediat cine ești. Găsii pe masă o oală de noapte albă cu un sul de hîrtie igienică înăuntru. Nimic nu era lăsat la voia întîmplării. *(Beckett)*

pag. 252 O singură ființă vă lipsește și totul e pustiu. *(Lamartine)*

pag. 252 Nimica nu răspundeți?... Perfido! O văd bine
Tu numeri clipele ce pierzi acum cu mine. *(Racine)*

pag. 252 Este vina celor care plouă.

pag. 252 Jandarmul s-a împrăștiat. *(Beckett)*

pag. 253 Țărînă ești și te vei întoarce în țărînă
Îți vei cinsti mama și tatăl.

pag. 253 Eu este un altul. *(Rimbaud)*

pag. 253 Să dai darnicului *(Proverb)*

pag. 254 Să fugi! Să fugi acolo! Simt că păsările sînt bete... *(Mallarmé)*

pag 262—
263 Tunurile nimiciră mai întîi aproape șase mii de oameni de fiecare parte; apoi flintele scoaseră din cea mai bună dintre lumi aproximativ 9 sau 10 mii de netrebnici care îi infectau suprafața. Baionetele au fost de asemenea rațiunea suficientă a morții cîtorva mii de oameni. *(Voltaire)*

pag. 263 Cît despre Charles, el nici nu încercă măcar să se întrebe de ce venea la Bertaux cu plăcere. *(Flaubert)*

pag. 268 Călători.
Cunoscu melancolia pacheboturilor, deșteptările înfrigurate în cort, uluirea în fața peisajelor și ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte.
Reveni.
Frecventă lumea bună și mai avu și alte iubiri. *(Flaubert)*

pag. 273 — Şi la urma urmei, ca şi Iulius Cezar prefer să fiu Primul la Rueil decît un oarecare la Paris.
— De ce n-ai fi tot atît de bine primul la Paris? răcni cu entuziasm Aumônc.
— La ora asta se vine, îl întreabă nevasta.
— E adevărat că am întîrziat. Închipuie-ţi... că am rămas la Arthur să ne ţuicărim cu Cigales *(Queneau)*

pag. 274 şi eu de astă dată reuşind să mă ridic clătinînd în mişcarea mea masa auzind cum unul dintre paharele conice se răstoarnă şi se roştogoleşte pe masă descriind fără îndoială un cerc în jurul piciorului său pînă cînd ajuns la marginea mesei se clatină şi cade auzindu-l cum se sparge în acelaşi timp în care ajuns în spatele femeii şi privind peste umărul ei văzui (...) *(Claude Simon)*

pag. 278 [Jupînul Hauchecorne] se îndrepta spre piaţă cînd zări pe jos o bucăţică de sfoară. Econom ca un adevărat normand, jupînul Hauchecorne *se gîndi* că nu e rău să aduni orice îţi poate fi de folos; se aplecă cu greu căci suferea de reumatism. Luă de pe jos bucăţica de sfoară şi tocmai *se pregătea* s-o înfăşoare cu grijă cînd îl observă în pragul uşii sale pe jupîn Malandain, şelarul, care-l privea. *Cei doi certaseră cîndva din cauza unui căpăstru şi, ranchiunoşi amîndoi, rămăseseră supăraţi.* Jupîn Hauchecorne fu cuprins de un fel de *ruşine* că a fost văzut astfel de duşmanul său, căutînd în noroi un căpeţel de sfoară. Ascunse brusc sforicica sub cămaşă apoi în buzunarul pantalonilor; *se prefăcu* a căuta mai departe pe jos ceva ce nu reuşea să găsească şi se îndreptă spre piaţă, cu capul înainte, încovoiat de dureri. (sublinierea noastră) *(Maupassant)*

pag. 299—
300 Cl. Covielle! s-a mai văzut vreodată asemenea perfidie ca cea a ingratei Lucile?
Co. Sau ca cea a netrebnicei Nicole?
Cl. *După atîtea* înfocate sacrificii, suspine şi laude aduse farmecelor ei...

Co. *După atîtea* asidue omagii, după-atîtea treburi şi servicii pe care i le-am făcut la ea-n bucătărie...
Cl. *Atîtea* lacrimi pe care le-am vărsat la picioarele ei...
Co. *Atîtea* găleţi de apă pe care le-am scos din puţ pentru ea...
Cl. *Atîta foc* am arătat iubind-o mai mult decît pe mine însumi...
Co. *Atîta căldură* cît am înghiţit răsucind frigarea-n locul ei...
Cl. *Şi ea* să *mă* ocolească cu dispreţ...
Co. *Şi* să-*mi* întoarcă spatele cu nerușinare !
Cl. *Este o perfidie* vrednică de cele mai cumplite pedepse.
Co. *Este o trădare* care merită mii de palme. *(Molière)*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

INDICE DE NUME PROPRII

Akutagawa 285
Allais, A. 78, 279
Alonso, D. 217
Antoine, G. 6, 22
Antonioni, M. 274, 294
Apollinaire, G. 92, 104, 106, 114, 117, 118, 124, 140, 167, 169, 170, 171
Aragon, L. 15, 105, 108, 116, 121
Aristotel 2, 7, 29, 140, 219
Audiberti, J. 169
Auerbach, E. 268, 275
Augustin, Sf. 243

Bachelard, G. 6, 133, 245
Bally, Ch. 4, 9, 10, 15, 225, 227 228
Balzac, H. de 4, 5, 69, 74, 91, 92, 284
Bartas, Du 76
Barthes, R. 2, 6, 13, 14, 15, 21, 28, 238, 256, 286, 291, 296
Bataille, G. 74, 296
Baudelaire, Ch. 10, 79, 168, 169, 178, 183, 184, 214, 230, 249
Beckett, S. 245, 251, 252
Belević, V. 49
Bellay, J. du 85
Bellour, R. 245
Benveniste, E. 37, 71, 184, 202, 239, 241, 248, 252
Bergson, H. 21
Bernanos, G. 121
Bernier, A. 169
Bierce, A. 271
Black, M. 194
Blanchot, M. 31, 271
Blavier, A. 244
Bloomfield, L. 67
Boileau, N. 101, 118
Boons, J.-P. 44
Borges, J.-L. 26, 277
Borowczyk, W. 277
Bossuet, J.-B. 109
Brahm, A de 208
Brassens, G. 116
Bréal, M. 189
Bremond, Cl. 45, 286
Bresson, R. 274, 295
Breton, A. 161, 167, 171, 187, 193
Brock, R. 164
Bruneau, Ch. 5, 15
Bruyne, E. de 7
Bühler, K. 26
Burke, E. 165
Butor, M. 114, 124, 243, 246, 269, 275

Camus, A. 232, 273
Cantillon, A. 172
Carnap, R. 59, 192, 193, 194
Carroll, L. 85, 92, 277
Cehov, A. P. 274
Céline, L.-F. 70, 73, 75, 91, 92, 105, 115, 122
Cellier, L. 177, 178
Cendrars, B. 48
Cezar, I. 114, 174, 194, 214, 244
Chamfort, de 194, 195, 196
Chaplin, Ch. 281, 295, 296
Char, R. 169
Chateaubriand, Fr.-R. 230, 294
Chénier, A. 115
Chytilova, V. 275
Cicero 150
Claudel, P. 22, 73, 289
Cohen, J. 15, 18, 33, 49, 106, 141, 156, 166, 178, 217, 218
Constant, B. 279
Corbière, T. 123
Corneille, P. 22, 111, 118, 178, 180, 191, 209
Coseriu, E. 227
Crébillon, Cl. 273
Crevier 2
Croce, B. 10, 12, 13, 14, 187, 217
Cros, Ch. 78
Cummings, E. E. 50
Cyrano de Bergerac 200

Dali, S. 87
Dard, F. (San Antonio) 86
Daudet, A. 171
De Coster, Ch. 80
De Gaulle, Ch. 114, 204
Deguy, M. 155, 156, 164
Dehennin, E. 217, 218
Delbouille, P. 15
Deletang-Tardif, Y. 202
Delvaux, A. 271
Descartes, R. 243
Desnos, R. 86, 112, 117
Devoto, G. 89
Dhôtel, A. 292
Diderot, D. 104, 294
Domairon 2, 8, 172
Dresden, S. 216
Dreyer, C. Th. 290, 295
Dubois, J. 96, 254
Du Bos, Ch. 22
Dufrenne, M. 13
Dufresny 152
Du Marsais 2, 16, 23, 136, 139, 150, 173, 188, 191

Eco, U. 48
Edeline, F. 2, 17, 133
Eisenstein, S. M. 264, 276, 279
Eluard, P. 78, 170
Etaix, P. 296

Fénelon 113
Ferdière, G. 76
Féval, P. 284
Fielding, H. 263
Flaubert, G. 91, 92, 114, 123, 124, 246, 263, 265, 283, 294
Follain, J. 133
Fontanier, P. 2, 7, 111, 139, 164, 165, 166, 179, 181, 185, 188, 197, 199, 200, 251
Forêts, R.-L. 110
Freud, S. 211

Galichet, G. 68
Garnier, P. 107
Gautier, Th. 185, 203
Genette, G. 2, 4, 7, 179, 185, 186, 188, 196, 288
Georgin, R. 4
Gide, A. 74, 246, 289
Gilbert 6
Gilson, E. 20
Godard, J.-L. 140, 260, 270
Goffin, R. 5
Goncourt, fraţii 117, 122
Greco, El 15
Greenberg 66
Greimas, A.-J. 40, 47, 51, 132, 137, 162, 180, 258, 297
Grenier, J. 113
Guérin, R. 277
Guiraud, P. 1, 6, 9, 10, 20, 44, 49, 162, 163, 173, 228, 229, 230, 233
Guitry, S. 260

Hammet, D. 279, 284
Harrison, A. 195
Hatzfeld, H. 6
Hemingway, E. 284
Hitchcock, A. 243, 289, 293, 295, 299
Hjelmslev, L. 39, 68, 227, 256, 258
Hollander, J. 226
Holt 66
Homer 269
Hopkins, J. 18
Hugo, V. 3, 77, 85, 101, 113, 117, 176, 180, 203, 269
Huxley, A. 228
Hymes, D. H. 194
Hyppolite, J. 211

Ichikawa, K. 270
Ikegami, Y .144, 174, 175
Imbs, P. 226, 229, 232
Ionescu, E. 261, 295
Izoard, J. 161

Jaccottet, Ph. 164
Jacqmin, F. 161
Jakobson, R. 2, 14, 15, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 30, 78, 89, 95, 138, 141, 151, 158, 172, 218, 221, 224, 239
James, H. 282, 295
Jarry, A. 92
Jean, R. 92
Joyce, J. 48, 85, 268
Juilland, M. 216
Juin, H. 161

Keaton, B. 281
Keats, J. 89
Khittl, F. 277
Kibédi-Varga 2, 3, 202
Kinsey, A. 23
Klinkenberg, J.-M. 83
Klossowski, P. 85
Koch, W. 54
Koenig, Th. 223
Kurosawa, A. 285
Kurylowicz, J. 95

Labé, L. 123
Lacan, J. 3
La Fontaine, J. de 5, 207
Laforgue, J. 110, 111, 120, 121, 170

Lagane, R. 94
Lalande, A. 7, 150
Lamartine, A. de 77, 79, 243, 252
Lameere, J. 12
Lamy, B. 2, 6, 8, 188
Lang, F. 300
Laplanche, J. 211, 212
Laporte, R. 168
Lapoujade, R. 260
Larousse, P. 76
Laude, J. 168
Lausberg, H. 26, 89, 202
Lautréamont 167
Le Bidois, R. 104
Le Clercq, 152
Lefebvre, H. 3, 81
Leiris, M. 87
Lemarchand, J. 260
Leroy, M. 12
Lessing, G. E. 269
Levin, S. R. 17, 18
Lewino, W. 103
Lichtenberg, G. Ch. 214, 244
Liede, A. 88
Linné, C. von 38, 142, 189
Littré, E. 28, 137, 209
Loti, P. 105
Lubitsch, E. 281
Lyotard, J. 3

Mc Laren, N. 259
Maeterlinck, M. 161
Magne, E. 2
Magritte, R. 185, 186, 213
Malherbe, F. de 118, 154
Mallarmé, St. 21, 23, 75, 92, 98, 116, 120, 121, 123, 124, 254
Malraux, A. 21, 204, 206, 207
Marivaux 263
Marker, Ch. 261, 271
Marot, Cl. 77
Marouzeau, J. 90
Marnix de Sainte Aldegonde, Ph. de 76
Martinet, A. 66
Massin 261
Maupassant, G. de 278, 279
Mauriac, F. 105, 204, 206, 207
Mayer, C. 260
Mayoux, J.-J. 277
Mérimée, P. 296
Michaux, H. 56, 83, 85, 215, 244, 245, 255
Mikus, F. 67
Mitterand, H. 6, 9
Moles, A. 49
Molière 80, 279
Morier, H. 30, 73, 77, 112, 177, 179, 185, 203
Morin, E. 148
Mornis, Ch. 26
Mourot, J. 9, 228
Mukerjee, S. Ch. 219
Multatuli 284
Murnau, F. W. 260

Nerval, G. de 245, 246
Niceforo, A. 91
Norge, G. 50, 103
Nougé, P. 187
Nouveau, G. 169
Novalis 9

Obaldia, R. de 271
Ogden, J. 31, 32, 43, 147, 148
Olbrechts-Tyteca L. 2, 7, 8

Ombredane, A. 18, 26
Ophuls, M. 295
Papillon de Lasphrise, M. de 79
Parny, E. 5
Pascal, Bl. 47, 108, 160, 163, 180, 181, 191
Paulhan, J. 1, 45, 273
Péguy, Ch. 51, 55
Peignot, J. 88
Peirce, Ch. S. 18
Perelman, Ch. 2, 7, 8, 30
Peytard, J. 15
Piaget, J. 144, 148, 149
Platon 19
Planudes, M. 88
Ponge, F. 115
Pontalis, J.-B. 211, 212
Posner, R. 230
Pottier, B. 81, 82, 137
Poulet, G. 6, 246
Preminger, O. 261
Propp, V. 45, 297
Proust, M. 105, 108, 110, 116, 276

Queneau, R. 56, 74, 75, 87, 91, 104, 108, 117, 122, 150, 191, 192, 253, 277
Quintilian 16, 26, 88

Rabelais, F. 84, 87, 92, 120, 292
Rabier, B. 289
Racan 79
Racine, J. 112, 252, 263, 265, 267, 273
Ransom, J. C. 14
Renoir, J. 295
Resnais, A. 276
Ricardou, J. 290, 291
Richard, J.-P. 6, 245, 246
Richards, I. A. 31, 32, 43, 147, 148
Riffaterre, M. 219, 226, 229, 230, 231
Rilke, R.-M. 168, 170
Rimbaud, A. 205, 206, 253
Robbe-Grillet, A. 269
Robert, H. 294
Robert, P. 23, 258
Ronsard, P. de 168
Rospond, S. 9
Rousseau, J.-J. 16, 243
Roussel, R. 277
Rousset, J. 263, 294, 295
Roy, Cl. 243
Rozwadowski, J. 9
Russel, B. 183, 192, 194
Ruwet, N. 3, 17, 69, 230, 256, 257
Ryle, G. 193

Saint-Pol Roux 25, 161
Saint-Amant 154
Saint-John Perse 121
Salacrou, A. 300
Sanctis, F. de 13
Sarraute, N. 268
Sartre, J.-P. 4, 6, 105, 106
Saussure, F. de 12, 18, 68, 85
Schéhadé, G. 151, 152, 180
Sèchehaye, M.-A. 247
Sempoux, A. 9
Servien, P. 16, 17
Sévigné, Mme de 110, 295
Shakespeare, W. 228, 253
Signoret, E. 170
Simon, Cl. 107, 271, 274
Somaize 25

Soreil, A. 17, 22
Souriau, A. 218
Souriau, Et. 20, 33, 84, 297
Spitzer, L. 15, 217
Sponde, J. de 111
Stendhal 285, 286
Sternberg, J. von 300
Sterne, L. 269, 270
Sue, E. 284
Sully 248
Supervielle, J. 121, 122, 124

Şklovski, V. 287

Tardieu, J. 84, 106, 261, 269
Thibaudet, A. 293
Thimonnier, R. 68
Thiry, M. 15
Todorov, T. 2, 4, 15, 16, 24, 30, 31, 33, 46, 102, 134, 166, 209, 221, 282, 285, 287, 288
Togeby, K. 66
Trenet, Ch. 67
Trier 227
Trnka, B. 66
Turbayne, A. 193
Tzara, T. 171

Ullmann, St. 138, 173, 220

Vailland, R. 284
Valéry, P. 1, 11, 15, 22, 89, 148, 187, 216, 248, 249
Vallès, J. 117
Vander Beke, G. 47
Van Laere, F. 85
Varda, A. 267
Vendryes, J. 66
Verlaine, P. 121, 123, 243
Verne, J. 259
Vian, B. 56
Vico, G. B. 16
Vigny, A. de 75
Virgiliu Gramaticul 7
Vivier, R. 170, 171
Voltaire 22, 106, 179, 262

Weiss, P. 290
Weisberger, L. 227
Welles, O. 295, 299
Whitehead 196
Wittgenstein, L. 193, 194, 254
Woolf, V. 268

Zola, E. 48, 115, 283

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TABLA DE MATERII

Introducere VII
Introducere : poetică şi retorică 1

PARTEA ÎNTÎI : RETORICA FUNDAMENTALĂ

CAPITOLUL ÎNTÎI : TEORIA GENERALĂ A FIGURILOR LIMBAJULUI

1 Decupajul discursului 37
1.1 Unităţile de semnificaţie 37
1.2 Descrierea domeniilor 41
1.2.1 Domeniul metaplasmelor 41
1.2.2 Domeniul metataxelor 42
1.2.3 Domeniul metasememelor 42
1.2.4 Domeniul metalogismelor 42
1.2.5 Rezumat 43
2 Conceptele operatorii 43
2.1 Grad zero 44
2.1.1 Definiţie intuitivă 44
2.1.2 Limită univocă 44
2.1.3 Probabilităţi subiective 46
2.1.4 Statistici ale vocabularului 47
2.1.5 Izotopie 47
2.1.6 Grad zero şi codificare 48
2.2 Autocorectare şi redundanţă 49
2.2.1 Definiţii 49
2.2.2 Redundanţă fonetică sau grafică 50
2.2.3 Redundanţă sintactică şi gramaticală 50
2.2.4 Redundanţă semantică 51
2.2.5 Redundanţă convenţională 51
2.2.6 Întrepătrundere 52
2.2.7 Nivele de redundanţă şi marcă 52
2.3 Abatere şi convenţie 53
2.3.1 Abatere 53
2.3.2 Convenţie 54
2.3.3 Compensarea redundanţelor 55
2.4 Invariantă 56

2.5 Rezumat 58
3 Operaţiile retorice 58
3.1 Operaţiile substanţiale 59
3.2 Operaţiile relaţionale 60
3.3 Reprezentare grafică şi ortogonalitate 60

CAPITOLUL II: METAPLASMELE

0 Generalităţi 66
0.1 Cuvîntul fonetic 66
0.2 Metaplasme şi metagrafe 68
0.3 Nivelele 71
1 Suprimare 72
2 Adjoncţie 74
3 Suprimare-adjoncţie 79
4 Permutare 87
5 Probleme speciale 88
5.1 Metaplasmele şi literatura 88
5.2 Argoul 90
5.3 Metagrafe 91

CAPITOLUL III: METATAXELE

0 Generalităţi 94
1 Suprimare 102
2 Adjoncţie 108
3 Suprimare-adjoncţie 112
4 Permutare 119
5 Aplicaţie: metataxele în titlurile din presă 125

CAPITOLUL IV: METASEMEMELE

0.1 Generalităţi 132
0.2 Definiţii 133
0.3 Tipuri de descompunere 136
0.4 Abaterea minimă 137
0.5 Redundanţă şi reducere 140
0.6 Cîteva modele de reprezentare 142
0.6.1 Incastrarea claselor 142
0.6.2 Arborele disjunctiv 142
0.6.3 Serie endocentrică 144

0.6.4. Tipuri de descompunere semantică 145
0.6.5 Concret şi Abstract 147
1 Sinecdoca 149
1.1 Sinecdoca generalizantă 149
1.2 Sinecdoca particularizantă 151
1.3 Conservarea semelor esenţiale 152
2 Metafora 155
2.1 Incompatibilităţi semantice 155
2.2 Intersectare şi reunire 157
2.3 Cuplarea sinecdocelor 158
2.4 Metafore corectate 160
2.5 Grade de prezentare 163
3 Comparaţia 165
3.1 Diferitele tipuri de comparaţii 165
3.1.1 Comparaţii sinecdotice 165
3.1.2 Comparaţii metalogice 166
3.1.3 Comparaţii metaforice 167
3.2 Copulele 168
3.2.1 „Cum" şi derivaţii lui 168
3.2.2 Cuplarea 169
3.2.3 „Este" al echivalenţei 169
3.2.4 Apoziţia 169
3.2.5 Substantiv şi verb 170
3.2.6 Genitivul şi atribuţia 171
4 Metonimia 172
4.1 Contiguitate 172
4.2 Conotaţie 174
5 Oximoron 177
6 Atelaj, antimetabolă, antanaclază 179

CAPITOLUL V: METALOGISMELE

0 Generalităţi 182
0.1 Metasememe şi metalogisme 182
0.2 Retorica veche şi retorica generală 185
0.3 Logică şi metalogism 192
0.4 Metalogisme şi figuri de gîndire 196
0.5 Extinderea metalogismelor 197
0.6 Descompunere 198

1 Suprimare 199
2 Adjoncţie 200
2.1 Hiperbolă 200
2.2 Repetiţie, pleonasm, antiteză 201
3 Suprimare-adjoncţie 204
3.1 Eufemism 204
3.2 Alegorie 204
4 Permutare 214

CAPITOLUL VI: OBSERVAŢII ASUPRA FENOMENULUI ETOSULUI

0 Generalităţi 216
1 Etos nuclear 221
1.1 Funcţia retorică şi non-specificitatea metabolelor . . . 221
1.2 Variabilitatea etosului nuclear 222
1.2.1 Distanţa 222
1.2.2 Virtualităţi estetice specifice 224
2 Etos autonom 225
3 Funcţia simimă 229
4 Etos şi judecată de valoare 233

PARTEA A DOUA: CĂTRE O RETORICĂ GENERALĂ

Avertisment 237

CAPITOLUL I: FIGURI ALE INTERLOCUTORILOR

0 Generalităţi 239
1 Comutarea persoană/non-persoană 242
2 Comutarea terminal/non-terminal 244
3 Comutarea emiţător/destinatar 247
4 Comutarea definit/nedefinit 249
5 Comutarea singular/plural 252
6 Observaţii 253
7 Concluzii 254

CAPITOLUL II: FIGURILE NARAŢIUNII

0 Generalităţi 256
1 Figuri ale substanţelor expresiei 258
1.1 Suport şi substanţă 258

1.2 Norme şi abateri 259
1.3 Distribuţie şi integrare 261
2 Figurile formei expresiei: discursul narativ 262
2.0 Generalităţi 262
2.0.1 Discursul literar 262
2.0.2 Discursul teatral 263
2.0.3 Discursul cinematografic 264
2.0.4 Norme şi abateri 265
2.1 Relaţiile duratei 266
2.1.1 Suprimare 268
2.1.2 Adjoncţie 268
2.1.3 Suprimare-adjoncţie 270
2.1.4 Permutare 272
2.2 Faptele şi cronologia 272
2.2.1 Suprimare 272
2.2.2 Adjoncţie 274
2.2.3 Suprimare-adjoncţie 275
2.2.4 Permutare 276
2.3 Înlănţuirea faptelor şi determinismul cauzal 278
2.3.1 Suprimare 279
2.3.2 Adjoncţie 279
2.3.3 Suprimare-adjoncţie 279
2.3.4 Permutare 280
2.4 Reprezentarea spaţiului în discurs 280
2.4.1 Suprimare 280
2.4.2 Adjoncţie 281
2.4.3 Suprimare-adjoncţie 281
2.5 Punctul de vedere 282
2.5.1 Suprimare 284
2.5.2 Adjoncţie 284
2.5.3 Suprimare-adjoncţie 285
2.5.4 Permutare 285
3 Figurile formei conţinutului: povestirea 286
3.0 Generalităţi 286
3.1 Nucleele 287
3.1.1 şi 3.1.2 Suprimare şi Adjoncţie 287
3.1.3 Suprimare-adjoncţie 289
3.2 Personaje şi indici 291
3.2.0 Generalităţi 291

3.2.1 Suprimare 292
3.2.2 Adjoncţie 292
3.2.3 Suprimare-adjoncţie 292
3.3 Informanţii 293
3.3.1.0 Locurile 293
3.3.1.1 şi 3.3.1.2 Suprimare şi Adjoncţie 294
3.3.1.3 Suprimare-adjoncţie 294
3.3.2.0 Obiectele 295
3.3.2.1 şi 3.3.2.2 Suprimare şi Adjoncţie 295
3.3.2.3 Suprimare-adjoncţie 295
3.3.3 Gesturile 296
3.3.3.1 şi 3.3.3.2 Suprimare şi Adjoncţie 296
3.3.3.3 Suprimare-adjoncţie 296
3.4 Actanţii şi relaţiile personajelor cu actanţii 297
3.4.1 Suprimare 298
3.4.2 Adjoncţie 299
3.4.3 Suprimare-adjoncţie 300
Anexă 303
Indice de nume 319
Tabla de materii 325

20.03.2003

Lector: SANDA MAGOŞ
Tehnoredactor: AURICA IONESCU

Bun de tipar: 14.06.1974. Tiraj 2 330. Coli tipar 21,5.

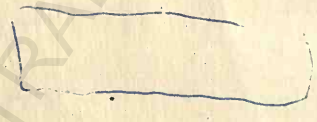
Tiparul executat sub comanda
nr. 202 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

13 DECEMBRIE 1918

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2 dec. 2015

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY